الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 384
السنة الثانية والثلاثون

نيسان 2003 صفر 1424

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المــواد التــي تــرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى الســادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المـــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

[قراءات ..متابعات..]

اول الكلام

همجية المدنيَّة..
ديكتاتورية الديمقراطية

د. وليد مشوِّح

من المخاطر التي تتعرض لها الهوية الثقافية القومية في زمننا الراهن هذا حشو الأدمغة عبر وسائل الإعلام والاتصالات الأخرى الواقعة تحت السيطرة الطاغية، التي يملكها القطب الواحد؛ تلك المصطلحات الجديدة والمعكوسة في الوقت نفسه، والتي باتت تداهمنا أنىّ كنا، وعلى الأخص بعد حدث الحادي عشر من سبتمبر / أيلول عام 2001.. تلك المصطلحات باتت تعاكس الحقيقة تماماً؛ فالمدنية القمة . كما أرادها الآخر . هي في ساحات عواصمهم، وهم الأوحدون الذين يستطيعون أن يكتسبوها سمة تسمح لهم تصنيف الشعوب والأمم الأخرى على طبقات كمثل حيوانات التجارب، وما على هذه الطبقات المغلوبة على أمرها إلا الركوع والطاعة والخنوع، فمدنيتهم تسوّغ لهم فعل ما يشاؤون، وباسم المدنية يحترق تاريخ، وتمحى جغرافيا، وباسم المدنية تصادر هويات وطنية وقومية، ويسرق تاريخ، ويلغى تراث، وباسم المدينة تُنهب أوطان، وتُلغى عقائد، وتُدمّر معتقدات، وباسم المدنية تنفتح بوابات الجحيم ويبدأ الطوفان، وتكون نهاية التاريخ... وباسم المدنية سيكون آخر إنسان في التاريخ المغلق، ذلك الشيطان الذي بات يمنح البراءات الأخلاقية والوجدانية والإنسانية، كما اقتضتها شروره.

أما الديمقراطية؛ فهي باختصار ميكنة الضمير، ومن ثم صناعة المعنى تحت مظلة القوة الحربية المطلقة، فمن آمن بهم "رباً قادراً على كل شيء، وسجد أمام سطوتهم خاشعاً مستسلماً" فإنه ديمقراطي عن جدارة، وإن نفر واستنفر، وعصى واستعصى، وصرخ أو همس بـ (لا)؛ فإنه إرهابي أوجبت شريعتهم "الديمقراطية، وأفكارهم المدنية" محاربته، فإزالته، فمحوه.. لا محالة.

وما قدّمناه، ليس جديداً، بل كنا نشعر به، ونتجاوزه كونه فكرة، ومن ثم بتنا لا نعيره انتباهاً، لأن الراسخ في مفهوماتنا المصطلح الصحيح، إذ لا يجوز أن يسير تاريخ الشعوب والأمم عكساً، ولكم استهجنا رؤية (جورج أورويل في روايته عام 1974، هكذا وسمها آنذاك)، بل نظرنا إليها كما ننظر إلى أفلام الخيال العلمي، التي أنتجها الكمبيوتر، ولم يدر في خلدنا أن الكومبيوتر نفسه سيحول الخيال بإرادة الطغاة العتاة إلى حقائق نشهدها يومياً.

وعندما كتب فوكوياما رؤيته (المستندة إلى نتائج أبحاث المختبرات المسخرة لخدمة إرادة سادة الكون الجديد)، وصدر كتابه الموسوم بـ "نهاية التاريخ أو الإنسان الأخير" وفيه بشّرنا بانتصار الديمقراطية، فإنه أرادها ديمقراطية سيدة بعد إزالة النتوءات (الثورية، التحررية، الاستقلالية، الجهادية، الوطنية، القومية، العقائدية، المعتقدية)، بدءاً من اندحار الشيوعية، انتهاءً باجتثاث الإسلام، لذا كان إنسانه الأخير هو الرأسمالي الإمبريالي النهم إلى الرفاه الاقتصادي على حساب الآخرين، أي أن إنسانه الأخير هو الوارث الطبيعي للكون كله.

وسرعان ما تشكلت فئة من الحواريين (للنبي فوكوياما)، حيث أضحت هذه الفئة تحلل رموزه، وتضيف إلى رؤاه رؤىً أخرى لتبسط إرادة سادة العالم الجديد، فالفرنسي (الديمقراطي بمفهومها الحداثي)، "جيل كيبيل" تحدث عن ضرورة إجبار العالم الإسلامي في الحداثة، أي إلغاء الخصوصية العقيدية التي تمثل جوهر الإسلام، ومن ثم تحديث الإسلام وفق المصطلح الأمريكي، وبالتالي منحه الهوية بعد تحويله إلى مجرد "مودة" تقوم على مجرد حركية شعائرية يتسلى الآخر بمشاهدتها وقد نسب كيبيل الفضل المرتقب إلى "ثورة الاتصالات والمعلوماتية التي ستغرس (ولو بالقوة) فضائل الديمقراطية وفق المصطلح الجديد جداً في وعي الأمم الإسلامية"، أما ديمقراطية الإسلام، فلم يكلّف جيل كيبيل نفسه قراءتها وتحليلها، والتمعن بغائياتها الإنسانية الشمولية، لأنهم كذلك على العادة، ينظرون إلى الأمور بعين التنين الواحدة.

إذن لقد اختصروا العالم إلى قائم مستمر، ومُدّمر زائل، الأول يمثله الغرب بسيادة أمريكية، والثاني كل ماعدا ذلك.

وكي لا نتهم بالمبالغة والخيالية، فإننا نحيل إلى البيان الفكري الثاني الذي يمثل سياسة السيادة المطلقة على العالم الجديد، وأقصد كتاب "هنتنغتون" [1] الذي يبيح لحضارتهم أن "تذبح الحضارات الأخرى"، لأن حضارتهم الغربية . كما أكد على ذلك . هي صاحبة

[1]. الصدام بين الحضارات وإعادة صنع العالم الجديد (هنتنغتون).

الفضل على الكون حيث أمدته بكل أبعاد الفكر من ثقافة وصناعة وعلوم؛ بينما حضارة الشرق، أنتجت الأديان والقيم المعرقلة لامتداد حضارة الغرب، وعلى هذا يتوجب اقتلاعها وحرقها، وإلغاؤها من هذا الوجود الكوني، وقد توجهت السياسة المنتجة لنظريات، هنتنغتون. إلى تفكيك الآخر، كما في الاتحاد السوفيتي، ويوغسلافيا، والهند، والباكستان، والحؤول دون وحدة الأرض العربية، بل والاتجاه الجدّي المبرمج إلى مزيد من التفكيك للسيادات الوطنية القائمة مثل العراق كبداية لتجربة معدّة العناصر مسبقاً.

يبيّن ما تقدم ".. أن ما يميّز كتاب هنتنغتون ليس منهجيته العلمية أو أبعاده الفلسفية، بل خطورته . على رأي جلبير الأشقر . السياسية المتبدية في الجدل الذي ينعقد بين نصه والواقع، بين الديني . الثقافي من جهة والسياسي . العسكري من جهة ثانية، وهذا التشابه الخارجي . على الأقل .، بين نظريته وتجلياتها على المسرح العالمي، تؤكد قرب الرجل من مراكز القرار السياسي، وإنه مثقف (نظامه العضوي)، فهو يكتب من منطلق الإيمان بتفوق الثقافة الغربية، وأهلية أمريكا لأن تكون في موقع المركز الذي تلتف حوله دول الغرب الأوربي.

ـ هو يصطف مع فوكوياما والمثقفين الأمريكيين الذين وقعوا وثيقة شباط 2002 دعماً للحرب التي أعلنها بوش وإدارته على (الإرهاب العالمي) (...!!..؟). وهو مصدِّق مثله مثل فوكوياما للخطاب الذي فسّر فيه بوش عداء (الإرهابيين الإسلاميين) لأمريكا بأنه عداء لديمقراطيتها وإيماناتها بـ (حرية العبادة والتعبير، والتصويت والاجتماع) (..!!..؟).

وإذا كان خطاب بوش ينقل الصراع مع الإسلاميين من مداره السياسي . الاقتصادي الحقيقي؛ إلى مدار ديني . ثقافي مزيّف ومتوهم؛ فإن كتاب هنتنغتون هو النظرية المتكاملة أو الأيديولوجية السياسية التي استبقت هذا الخطاب وسوّغته، ومهدت لتداعياته"(2).

إذن فأمريكا القطب الذي بدأ بصناعة السياسات (الوطنية)، وتدمير السياسات القومية، وإلغاء الشخصية الإنسانية في مناطق الشرق خصوصاً، هي أمريكا التي باتت تصنّع المصطلحات التي تخدم سياساتها في تطويع العالم وإلغاء إرادته في الأمن والسلام والطمأنينة.

الولايات المتحدة الأمريكية دأبت في أعمالها وتوجهاتها تلك إلى إعادة الحضارة إلى متحف مكانه الغابة، لتكتب تاريخاً جديداً يقرأ الضمير الإنساني عنوانه على الشكل التالي:

(2) *صدام الهمجيات، بالفرنسية، جلبير الأشقر، ترجمة كميل داغر، عرض عفيف قزاح، صحيفة السفير 13 / 12 / 2002.*

(همجية المدنية، وديكتاتورية الديمقراطية).

وبعد؛ فإن المثقف العربي (عدا ذلك الذي أراد أن ينأى عن الخطر لتأمين رفاهه الشخصي، وتنمية شهرته العالمية)، مازال بعيداً عما يدور في العلن والخفاء من خطر على المستقبل الأخلاقي والوجداني والعقائدي والمعتقدي للإنسان العربي على امتداد جغرافيته، وبعده هذا يتأتى مع لا مبالاته أحياناً، ومن لا أدريته أحياناً، ومن استسلامه أمام القدر الأقوى أحياناً، وفي أحايين كثيرة يتأتى من عدم متابعته لما يجري، عدم إعطاء عقله الفسحة لكي يحلل ويتوصل إلى النتائج المحتملة والممكنة، والأخطر من كل ذلك عدم متابعته وقراءته، وتسليمه ومستقبله للعنوانات العريضة (حوار الحضارات، المثاقفة، إنسانية الثقافة، الثقافة للجميع، حرية الثقافة، ثقافة بلا حدود...) وتنطلي الكذبة الديمقراطية في كينونتها التاريخية، بينما تعلن في وسائل الإعلام والاتصالات والمعلوماتية بخط عريض ولكنه بتعريف جديد، لمصطلح جديد وخطير ومدمّر.. وهكذا نكون قد بدأنا من جديد عندما نطالب بالوعي والتمعن والمقاومة..

❑❑❑

الكواكبي
بحث في جدلية الفكر والسلطة

سهيل عروسي(**)

مدخل

يكتسب الحديث عن عبد الرحمن الكواكبي (1854 . 1902)، معانٍ ودلالاتٍ عديدة:

. يكتسب الحديث عن الكواكبي معانٍ ودلالات عديدة، فهو من حملة الرسالات الذين يرون في الحياة وسيلةً وليس غاية، وقد دفع الكواكبي حياته ثمناً لتلك الرسالة.

. فهو أولاً:

من حملة الرسالات الذين يرون في الحياة وسيلة وليس غاية، وكما قال عباس محمود العقاد: "إنني علمت من تجربتي في قراءة التراجم وكتابتها أن النوابغ من أصحاب الرسالات فئتان: فئة تظهر في أوانها لأن أسباب نجاحها تحددت وتم لها النجاح قبل فوات ذلك الأوان، وفئة أخرى تظهر لأن الحاجة إليها قد بلغت وهي التي تظهر لتحقق تلك الحاجة التي تبحث عن صاحبها وله منها معين يذلُّ صعابها ويهدي إلى طريقها والكواكبي نموذج عزيز المثال، لأولئك النوابغ، أصحاب الرسالات الذين اتفقت لهم أسباب زمانهم ومكانهم وأسباب نشأتهم ودعوتهم، تكاد سيرته أن تغري بالكتابة فيها لأنها تطبيق محكم لتراجم هذه الفئة من نوابغ الدعاة".

وقد دفع الكواكبي حياته ثمناً لتلك الرسالة حيث انشغل بمسألة الاستبداد، وتعرض له نقداً وتقريعاً كما لم يفعل غيره من مجايليه، (1)، وحسب الكواكبي فخراً أنه سبق زمنه بما قدمه من أفكار. إن كثيرين من مفكري النهضة العربية وبخاصة خير الدين التونسي، وأديب اسحق، بحثوا مساوئ الاستبداد وطالبوا بالبديل، ولكن الكواكبي كان الوحيد الذي شرّحه فدرس طبائعه مبيناً خصائصه باحثاً في أسبابه مفصلاً آثاره ونتائجه على المجتمع رافضاً إياه صراحةً جملة وتفصيلاً.

ويرى محمود السمرة: "إن الكواكبي كان أول عربي مسلم يتصدى للاستبداد بالتحليل والدراسة الجادة"، وقد ذهب إلى القول بأن علاج الاستبداد لا يمكن أن يتم إلا عن طريق الجماهير، فالاستبداد برأي الكواكبي(2)، مرض وأن المستبد إنسان مريض، وأن الذي يخرج المريض من أزمته ليس هو المصاب نفسه، وإنما الشفاء يأتي عن طريق الجماهير المدركة حدود الداء والعارفة بأعراضه، والشاعرة بثقل وطأته وفساد تصرفاته.

. وهو ثانياً:

من الذين امتلكوا قدرة تخيّلية رائعة حيث استطاع أن يعقد مؤتمراً إسلامياً (سنأتي على حقيقته فيما بعد) دار فيه نقاش ثرّ ومليء بالمفردات الراهنية"(3)، ولعلها للمرة الأولى في الفكر السياسي العربي التي تناقش فيها كلمات مثل الشعب والأمة والوطن والقومية حسب المفاهيم السياسية والحقوقية الحديثة.

وكان كتاب "أم القرى" الميدان الفكري الخصب لمناقشة هذه المفاهيم بأسلوب جدالي يحرص أن يكون دقيقاً، وأن لا يلقى الكلام عفو الخاطر الحماسي".

وقد استطاع الكواكبي عبر هذا المؤتمر أن يؤسس ليس فقط لجامعة إسلامية بل لنهضة إسلامية وهو ما عجزت عن تحقيقه المؤتمرات الإسلامية التي تعاقبت وما تزال بحيث نستطيع القول إن ما حققه الكواكبي في الخيال كان أكبر مما حققته تلك القمم في الواقع وهو ما يحسب له وعليها.

وهو لا يني . مستشرفاً آفاق المستقبل . يذكّر بأن الاستبداد ثالثاً:

لن ينتهي سريعاً، وأن النضال طويل وشاق وبأن ما يقوله هي، كلمة حق وصيحة في واد، إن ذهبت اليوم مع الريح، قد تذهب غداً بالأوتاد، وقد جاءت الأحداث بعد تلك الصرخة لتؤكد صدق وراهنية رؤية الكواكبي حيث تمر الأمة العربية اليوم في مرحلة خطرة، فقد ذهبت كلمة الحق مع الريح، ونحن اليوم في مرحلة الوتد، ننشغل بالمؤقت على حساب الدائم وبالزائل على حساب الخالد وبالفرعي على حساب الرئيسي، وهي أمور إن استمرت، قد تذهب غداً بالأوتاد".

وهو رابعاً:

لو كان على قيد الحياة (وهو كذلك في فكره ورؤيته الثاقبة)، لرأى في استبداد الغرب اليوم، والولايات المتحدة الأمريكية على وجه الخصوص مثالاً بارزاً على استمرارية الاستبداد. فالاستعمار كما يراه الكواكبي، هو السيطرة السياسية والاقتصادية ونهب ثروات الشعوب، وهو الشكل الأولي الذي يظهر فيه الاستبداد.

وإن ما تقوم به الولايات المتحدة الأمريكية عبر أدواتها الاقتصادية المتمثلة في البنك الدولي وصندوق النقد (النكد) الدولي، ومنظمة التجارة العالمية (الغات سابقاً)، ومن خلال ذراعها السياسي المتمثل في الأمم المتحدة، وهو دليل على أن التغيير يطال الاستبداد في شكله وليس في جوهره.

. كثيرون من مفكري النهضة العربية بحثوا مساوئ الاستبداد، وطالبوا بالبديل، لكن الكواكبي كان الوحيد الذي شرَّحه، فدرس طبائعه مبيناً خصائصه، باحثاً في أسبابه، مفصلاً آثاره، ونتائجه على المجتمع، رافضاً إياه صراحة جملة وتفصيلاً.

الظروف والنشأة والمكانة الفكرية:

يقول جان توشار: "إن الكلمات الرئيسية في القرن التاسع عشر هي: الليبرالية والقومية والاشتراكية"، وهو (عربياً) قرن المطامع الدولية في أرضنا العربية، ويمكننا أن نميز بعض المراحل في تطور الفكر الاجتماعي . السياسي العربي في ذلك القرن بالتالي: (4).

1 . النصف الأول من القرن التاسع عشر، وهي فترة انحطاط الامبراطورية العثمانية وقيام دولة مصرية قومية، ومستقلة من الناحية الفعلية، وفيها رد الفعل الأولي للشعب العربي على الثقافة الأوروبية ومحاولة تفهم المؤسسات ومعايير الحياة الأوروبية، وبداية النهضة الثقافية في البلدان العربية.

2 . من خمسينات القرن التاسع عشر إلى سبعيناته (فترة ولادة ويفاعة الكواكبي)،

وفيها تنشط في سوريا ومصر ـ تحت تأثير السوق العالمية . عملية تطور العلاقات السلعية . النقدية وتظهر عوامل مساعدة على انحلال الإقطاعية وعلى الانتقال إلى الرأسمالية وتشكل جماعات اجتماعية مميزة للمجتمع الرأسمالي كما تظهر في سوريا حركة تنويرية.

3 . من سبعينات القرن التاسع عشر إلى أوائل العقد الأول من القرن العشرين (وهي فترة عطاء الكواكبي) وفيها يزداد التوسع المالي . الاقتصادي والسياسي للدول الرأسمالية الأوروبية وتتحول الامبراطورية العثمانية والبلدان العربية إلى أشباه مستعمرات وتتطور الحركة من أجل التغلب على التخلف الإقطاعي في تلك البلدان، وينشأ، ويشتد النضال القومي التحرري، وكذلك تتشكل الأيديولوجية البرجوازية ويتكون الوعي التقدمي، وترسى الفلسفة والسوسيولوجية العربية الحديثة، وتنتشر نزعة الجامعة الإسلامية، والإصلاح الإسلامي (التجديد الإسلامي) وتظهر أفكار النزعة القومية المحلية (الخاصة)، والعربية (نزعة الجامعة العربية).

وعلى العموم: اتسم الفكر التنويري في تلك الحقبة بالسمة الإصلاحية حيث يشير هشام شرابي إلى أن الموقف الإصلاحي كان وسطاً بين التقليدية المحافظة والتحديثية التقدمية وإلى أنه كثيراً(5). ما كان يشار إلى النزعة الإصلاحية على أنها تعني التحديث الإسلامي لكنها كانت كذلك في معنى معين إلى درجة محدودة فقط، ذلك بأن النزعة الإصلاحية كانت محكومة بالتقاليد وكان هدفها الأولي حماية الإسلام، والمؤسسات التي تقوم عليها، وبالتالي لم تكن كحركة انبعاث أكثر من نزعة محافظة إنما متنورة ومتسلحة بإدراك عقلاني لوضعها وحاجاتها.

لقد عارض الموقف الإصلاحي في فرضياته الأساسية ونتائجه النهائية العناصر العلمانية، والعربية في التحديث الاجتماعي في فعالية أشد من معارضة الموقف التقليدي المحافظ إذ كان أكثر عقلانية لكن الحركة الإصلاحية فتحت في الوقت ذاته الباب للتغيير ضمن حدود (مرسومة).

كانت الإصلاحية كما يقول هشام شرابي: "حركة العلماء الشباب الليبراليين الذين أدركوا أن على الإسلام حتى يحمى في شكل سليم أن يتغلب على قصوره الذاتي، وأن يستعيد حيويته وفي هذا المعنى كان هؤلاء العلماء مجددي الإسلام التقليدي، وبالتالي كان حتمياً أن يصطدموا بالمؤسسات التقليدية الراسخة".

وسط تلك الظروف تطورت ونمت شخصية الكواكبي فهو قد ولد في عام 1854 ولم يكن تاريخ ولادته محل إجماع المؤرخين إذ تقول (6)، الأوراق الرسمية أنه ولد حوالي عام (1848م . 1265هـ)، ويقول ابنه الدكتور سعيد إنه ولد بعد ذلك بسنوات، وطلب تصحيح تاريخ المولد لدخول الانتخابات، وإنما كان مولده الثابت من سجلات الأسرة في سنة (1854م . 1271هـ). وتوفيت والدته سنة (1267هـ)، وهو في نحو السادسة من عمره، أو هو قد ناهز العاشرة.

إذا أخذنا بالرواية الرسمية، والمرجح أنه كان أصغر من سنه في الأوراق الرسمية عند وفاة والدته فإن والده قد أودعه حضانة خالته السيدة صفية بإنطاكية فأقام بها إلى سنة (1283هـ)، ثم عاد إلى حلب لدخول المدرسة الكواكبية ولو كان

. ما تقوم به الولايات المتحدة الأمريكية عبر أدواتها الاقتصادية، المتمثلة في صندوق النقد الدولي ومنظمة التجارة العالمية، ومن خلال ذراعها السياسي "الأمم المتحدة" هو دليل على أن التغيير يطال الاستبداد في شكله وليس في جوهره.

قد بلغ العاشرة عند وفاة أ مه لاستغنى عن الحضانة في هذه السن، وصلح لدخول المدرسة الكواكبية بغير تأجيل.

ولو صح تاريخ الأوراق الرسمية لكان نحو السابعة عشرة حين عاد من إنطاكية لدخول المدرسة، وهي سن متأخرة لمن يبتدئ الدراسة في مثل أسرته.

وحلب احتضنت إطلالته الأولى على الحياة، وهي مدينة قديمة جداً، ذات أمجاد وشهرة تاريخية في الشرق العربي، مرَّ بها إبراهيم الخليل قادماً من بلاد مابين النهرين إلى كنعان وحلب فوق تلٍ تقوم عليه قلعة حلب . بقرة شهباء كما تروي القصص . وإذا كانت ولادته ونشأته الأولى في مدينتين لهما مثل تلك الأهمية التاريخية والدينية أفلا نستطيع اعتبار الكواكبي استجابة لعبقرية المكان؟..

ربما يرى البعض في رؤيتنا تلك مبالغة اقتضتها ميول العاطفة أكثر مما تمليها قوانين العقل، ومرد ذلك برأيي أن سير العظماء تبقى في القلب لمدة أطول مما تكونه في العقل، وإذا عرفنا قوة شكيمة الكواكبي في مقاومة الاستبداد، وحبه وتفانيه في خدمة أبناء بلده ووطنه عبر الحياة القصيرة (والعريضة) التي عاشها لأدركنا من خلالهما ما يبرِّر بعض تلك المبالغة.

فقد عمل، وهو يناهز الثانية والعشرين في صحيفة "فرات" العربية التركية التي أنشأها المؤرخ التركي الكبير أحمد جودت باشا، قبل عمل الكواكبي فيها بنحو عشر سنوات.

ثم أنشأ في حلب أول صحيفة عربية اسمها "الشهباء" مع زميله هاشم العطار ثم أنشأ صحيفة "الاعتدال" بعد تعطيل الشهباء، لصراحتها في نقد الإدارة، وتلميحها إلى وساوس السلطان عبد الحميد فأصابها ما أصاب الشهباء بعد قليل، ولم تقتصر جهود الكواكبي على العمل الفكري والإعلامي بل تعدته إلى مجالات الخدمة العامة (7)، ففي سنة 1879 عين الكواكبي عضواً فخرياً (بدون راتب) في لجنتين هامتين من لجان الولاية وهما: المعارف و المالية وفي العام التالي كذلك عين عضواً بلجنة الأشغال العامة، ثم أخذت أعماله ومسؤولياته تمتد إلى العديد من اللجان والمناصب منها على سبيل المثال لجنة المقاولات، وعضوية اللجنة المختصة بامتحان المحامين.

. النزعة الإصلاحية كانت محكومة بالتقاليد، وكان هدفها الأولي حماية الإسلام، والمؤسسات التي تقوم عليها، وبالتالي لم تكن كحركة انبعاث أكثر من نزعة محافظة إنما متنورة، ومتسلحة بإدراك عقلاني لوصفها وحاجاتها.

وفي سنة 1881 أصبح مديراً فخرياً للمطبعة الرسمية بحلب، وفي سنة 1892 عين رئيساً للغرفة التجارية، وجمع إليها كذلك رئاسة المصرف الزراعي، وبعد ذلك بعامين، عين رئيساً لكتاب المحكمة الشرعية بالولاية، وفي سنة 1896 أصبح رئيساً لكل من غرفة التجارة ولجنة البيع في الأراضي الأميرية.

وقد ساهم الكواكبي في وضع التصورات والخطط للعديد من المشاريع الخدمية أثناء ترؤسه لبلدية حلب عام 1893 ومنها، إنشاء مرفأ السويدية، ومد خط حديدي منها يربطها بمدينة حلب، بل نجده يسعى إلى توصيل نهر الساجور من قرب مدينة (عنتاب) إلى حلب، ويطلب امتيازاً لنقل عين (البليعة) من ارمناز إلى إدلب، لأن المستنقعات المتخلفة عن هذه العين، إنما تمثل مصدراً لتوليد الأوبئة والأمراض كما نجد الكواكبي ينفذ مشروع إنارة حلب، وذلك بواسطة توليد الكهرباء من شلال مائي يحدثه نهر العاصي، في مضيق بالقرب من دركوش، كما يقوم بتأميم شركة الريجي، وذلك كامتداد لإحساسه بالمسؤولية في هذا النطاق، وسعيه الدائم لمعالجة أسباب التخلف، الذي فرضه على ولايته العثمانيون، كما أنشأ في حلب مكتباً خاصاً للدفاع عن المضطهدين، وكان سكان حلب يسمونه أبا

الضعفاء.

وهنا لابد أن تستوقفنا كثرة المهام التي أسندت للكواكبي وتنوعها ليس من زاوية البحث في قدرة وكفاءة حاملها، وهي دونه بالتأكيد ولكن من زاوية الغرض السياسي القابع خلفها حيث (8) كان من دأب السلطان أن يسترضي الناقمين عليه أحياناً بالرتب والألقاب التي يخلعها عليهم، والأموال التي يبذلها، إذا رأى في ذلك تخديراً لهم، وإسكاتاً عن مهاجمته، وأحياناً بدعوتهم إلى الإقامة في الآستانة معززين مكرّمين، وتحبيب ذلك إليهم بكل وسيلة ممكنة حتى يكونوا تحت سمعه وبصره في ذلك القفص الذهبي، قفص الأستانة الجميلة، وهكذا فعل مع الكواكبين الآخرين في سماء النهضة العربية، جمال الدين الأفغاني، وعبد الله النديم، فقد ذهب الأفغاني (1839 . 1897)، إلى الأستانة، وأقام فيها متأثراً بوعود عرقوبية معسولة بذلها له السلطان عبد الحميد خداعاً وكذباً وقد أجرى عليه /75/ ليرة شهرياً، وأنزله قصراً فسيحاً بالقرب من يلدز، واختصه بعربة وخدم وحشم بعضهم للخدمة، والبعض الآخر للتجسس عليه وعرض عليه مشيخة الإسلام، فأباها وما زال بها حتى مات أوائل عام 1897، وكذلك فعل مع عبد الله النديم (1845 . 1896)، حين ألحقه بوظيفة صورية في الأستانة وأجرى عليه /40/ ليرة شهرياً، وما زال بها حتى مات في أكتوبر عام 1896.

إضافة إلى ما تستهلكه تلك المهام من زمن وهموم ومشاغل تقف عائقاً أمام طموحاته الفكرية، والسياسية، ولكن ذلك لم يحل دون تحقيق رؤيته فطفق يجوب البلاد، والأمصار، ويبحث في أسباب فتور المسلمين مطالباً بتحرير الإسلام من الجمود والخرافة والشوائب التي لحقت به، عاملاً على التوفيق بين الإسلام والعلم الحديث، وجاعلاً من نفسه الخصم العنيد للاستبداد، والمستبدين، وقد ضمّن آراءه تلك في عملين هامين أثارا الكثير من التساؤلات والشكوك وهما: "طبائع الاستبداد"، و"مصارع الاستعباد" . و"أم القرى". فلقد أثيرت تساؤلات حول الموطن الذي ألفَّ فيه الكواكبي كتابيه كما حامت الشكوك حول كتاب "طبائع الاستبداد" من حيث الزعم، إن معظم ما في الكتاب مقتبس من كتاب لفيلسوف إيطالي، وكذلك في مدى حقيقة انعقاد مؤتمر مكة الذي شكل كتاب "أم القرى" جوهره، إضافة إلى ما أثاره البعض من مدى صحة نسب هذا الكتاب للكواكبي!.. حيث (9)، يقطع حفيد مفكرنا الكبير الدكتور عبد الرحمن الكواكبي، بأن هذين الكتابين قد ألفهما جده في حلب قبل الهجرة إلى مصر. ويقطع آخرون بأن حلب إنما هي الموطن الذي ألفَّ فيه الكواكبي كتابه "أم القرى"، أما "طبائع الاستبداد" الذي كان أول ما نشره الكواكبي عند وصوله إلى مصر، فإنهم لا يقطعون بأن حلب كانت موطن تأليفه لأن المؤلف لم يطلع أحداً من أصدقائه على فصوله، قبل أن يهاجر من هناك بينما اكتفى البعض بالنسبة لهذه المسألة بالحديث العام عن أن "طبائع الاستبداد" هو عبارة عن مقالات وبحوث نشرت بجرائد مصر بالذات (المؤيد)، دون إمضاء ثم جمعت في كتاب.

وباعتقادي أن هذه المسألة لم تكن تشغل أي مساحة في فكر الكواكبي بل ربما لم يكن ليتصور أنه سيأتي زمن على العرب المسلمين يجعلهم ينشغلون بهذه الهوامش.

فالأصل عند الكواكبي، هو الحالة القومية التي تُرى في الوطن العربي بلداً واحداً، وبالتالي فإن حلب ودمشق والاسكندرية والقاهرة وكل المدن العربية هي مدن واحدة بل هي أحياء في المدينة العربية المنشودة وأن مثل هذا الطرح لم يكن سوى انعكاس للحالة القطرية التي آل إليها العرب والمسلمون وهي تمثل حالة شذوذ وانحراف في

. أنشأ الكواكبي في حلب أول صحيفة عربية، باسم "الشهباء" مع زميله هشام العطار، ثم أنشأ صحيفة "الاعتدال" بعد تعطيل الشهباء لصراحتها في نقد الإدارة، وتلميحها إلى وساوس السلطان عبد الحميد، فأصابها ما أصاب "الشهباء" بعد قليل.

وعي الأمة.

وفـي الـرد علـى أولئـك الـذين يزعمـون أن معظـم مـافي كتـاب "طبـائع الاستبداد" مقتبس مـن كتاب لفيلسوف إيطالي يقول عباس محمود العقاد: (10)، إن مـن كـان لـه عقـل يميـز بـين أحـوال الإفرنج الاجتماعيـة، وأحوالنـا، وذوقهم فـي العلم، وذوقنا في العلم يعلم أن هذا الوضـع وضـع حكيم شرقي يقتبس علـم الاجتمـاع، والسياسـة مـن حالـة بلاده حتى كأنه يصورها تصويراً.

وقال الأستاذ إبراهيم سليم النجار: سبق لـي أن قرأت في شبابي كتاب (الكونترا ـ سوسيال) أي ("العقد الاجتمـاعي" ـ لجـان جـاك روسو). ثـم انقطعت عن الرجوع إليه، فلما قرأتُ كتـاب "طبـائع الاستبداد" أعاد إلى ذاكرتي كتاب الكاتب الفرنسـي العظيم، ولـو كـان الشيخ العربـي يعرف، ولـو قليلاً اللغـة الفرنسية، لاعتقدتُ أنـه أخذ عنـه أو احتذى حـذوه ولكـن الحقيقـة أن العقـول المنيـرة، والقلـوب الكبيرة نيرة، وكبيرة مهمـا اختلفت لغاتهـا وبلادهـا وأقاليمها..

لقد أخذ الكواكبي قول (فيتوري الفيبيري) في المستبدين حيث قال: "أذكر المستبدين بما أنذرهم به الفياري المشهور حيث قال: لا يفرض المستبد بعظيم قوته، ومزيد احتياطـه فكم من جبار عنـدي جند له مظلوم صغير".

وأشـار فـي مقدمـة كتابـه إلـى أن الكاتـب الإيطالي (الفيبيري ـ 1749 ـ 1803)، قد سبقه في تـأليف كتـاب يتنـاول الاستبداد ولكـن (11)، هـذه الإشارة من قبل الكواكبي لم تعفه من تهمة السرقة التـي رمتـه بهـا الباحثـة اليهوديـة (سـيلفيا حـاييم)، كمـا رمتـه بتهمـة سرقة كتاب أم القرى من كتـاب مستقبل الإسـلام للباحـث الإنكليـزي (بلنـت) فهـي تـراه قـد سطا علـى محتـوى كتـاب (ديلاتيرانيـدي) للباحـث الإيطـالي (فيتوريـو الفيبيـري)، مدعيـة الادعـاء نفسـه الـذي رأينـاه سـابقاً، حـين اتهمتـه بسـرقة كتـاب "أم القـرى" بـل نجـد هـذه التهمـة تنسحب على جميع ما أ لفه رواد النهضة العربية، إذ ترى هؤلاء الكتّاب عاجزين عن التأليف، لذلك يقومون بسرقة كتب الأوروبيين بالإضـافة إلى هذه المقولـة التـي تتسـم بـالتعميم وعـدم الموضـوعية نجدها تدعي أن الكواكبي اطلع على الكتاب من خلال صديق له يعرف بالإيطالية (وهو أحد الذين يعملـون فـي القنصلية الإيطاليـة) وبذلك تقرّ بـأن الكواكبي لا يعرف لغة أوروبية، وأنه لا يتقن سوى العربيـة والتركيـة والفارسية وهي تقوم بمقارنـة بين فصـول الكتـابين فتصـل إلـى تشـابههما وبمـا أن الفيبيري هو السابق فلابد أن الكواكبي هو السارق، ويرد عليها الباحث جان دايه: "بأن الاقتباس ليس عيباً، وأن التأثر والتأثير أمر طبيعي بين ثقافات الأمم لكن المشكلة أن الباحثة لم تدرس الكواكبي مقتبسـاً، وإنمـا سـارقاً، كـي تؤكد مقولتهـا بـأن كـل رواد النهضـة العربيـة سارقون لكتب الغربيين. فلو كـان الكواكبي سـارقاً فـي كتابـه "طبـائع الاسـتبداد" ولكتـاب الفيبـيري لمـا ذكـر اسـمه فـي كتابـه... إن السارق عادة يخفي اسم من سرق منـه، ولا يظهره للعيان، لذلك كان على الباحثة أن تبين أين اقتبس الكـواكبي، وأيـن أبـدع مـع أن المـرء يلاحـظ أن معظـم الأفكـار التـي وردت فـي طبـائع الاسـتبداد كانت ثمرة موهبته ونضاله المستمر.

ومـن المؤكـد يتـابع جـان دايـه: "إن كتـاب (الفيبيـري) قـد تـرجم إلـى التركيـة 1898 واطلـع عليه، واستفاد من بعض أفكاره في كتابه "طبائع الاستبداد" الـذي نشره بعد ترجمـة الكتـاب بحوالي ثلاث سنوات 1901، لكن يلاحظ أن معظم أفكاره التـي وردت فـي هـذا الكتـاب، كـان قـد نشرها فـي جرائده الـثلاث (الشـهباء ـ الاعتـدال ـ العرب)، والجريدتان الأولـى والثانيـة قد ظهرتـا قبـل ظهـور الكتـاب بحـوالي ثـلاث وعشـرين سـنة، بـل وجدنا الكـواكبي نفسـه يعتـرف فـي مقدمـة الكتـاب، بأنـه

. أثيرت تساؤلات حول حقيقة انعقاد مؤتمر مكة الذي شكل كتاب "أم القرى" جوهره، إضافة إلى ما أثاره البعض من مدى صحة نسب هذا الكتاب للكواكبي.

ثمرة جهد دام ثلاثين عاماً، لذلك يكون الاطلاع والاقتباس أمراً طبيعياً، إنه يعني الهضم والتأثر الذي لابد منه للمثقف، إذ لا يخلو كتاب منه لذلك يعدّ التأثر شيئاً آخر يختلف عن السرقة التي ترميه بها الباحثة (حاييم)...

ويبين دايه أمراً آخراً، بناء على قول (سيلفيا حاييم) بأن كتاب "طبائع الاستبداد" قد صُنف في المرتبة الخامسة عشر بين الكتب الأكثر قراءة، وذلك في استفتاء جرى في مصر، بعد سنوات من صدوره، فهل يعقل أن ينال كتاب مثل هذه المرتبة، وهو متهم بالسرقة.

ومن بين التهم التي تسوقها هذه الباحثة، أن الكواكبي لم يفهم الإسلام والسنة، إن هذه التهمة افتراء عليه لأننا لاحظنا في كتابه هذا، كما لاحظنا في كتابه "أم القرى" تعمق الكواكبي في الدين الإسلامي، وقد ظهر ذلك في تفسيره لآيات القرآن الكريم، والأحاديث الشريفة، كما ظهر في اعتماده على آراء الفقهاء في الأخذ منهم أحياناً، وردّها أحياناً أخرى، ولكن فيما يبدو أن الصورة المشرقة للإسلام التي قدمها الكواكبي، أزعجت الباحثة فلم تجد بداً من تهمته بعدم فهمه للدين الإسلامي!...

كذلك يلاحظ "جان دايه" أن "سيلفيا حاييم" قدمت آراءً متناقضة فهي تارة تقول بأنه متأثر بـ"الفييري" وتارة بكتاب "العقد الاجتماعي" لـ"جان جاك روسو"، وتارة أخرى بالمفكر الفرنسي "فورييه"، إذاً الاستفادة من الغربيين أمر يختلف عن تقليدهم، لذلك لم نجد هذه الاستفادة سمة طاغية على الكتاب، فقد استطاع أن يمنح الكتاب بصمة خاصة به إذ غاص في خصوصية مجتمعه وحاول أن ينجز كتاب "طبائع الاستبداد" على هدي ثقافته، ودينه، وسلوك أبناء أمته، لذلك بدأ بتعريف الاستبداد مبيناً علاقته بالدين والعلم والمجد والمال والأخلاق والتربية والترقي ثم بيَّن كيف يمكن الخلاص منه.

ويؤكد د.محمد عمارة أن "جميع القضايا الجوهرية التي يجدها المطالع لكتاب "طبائع الاستبداد" يستطيع القارئ أن يجدها في "أم القرى" وإن يكن كتاب "طبائع الاستبداد" قد ركَّز على قضيتي الحرية والاستبداد اللتين تناولتهما "أم القرى" ضمن ما تناولت من قضايا ومشكلات. وإن دعوى النقل والترجمة التي يرمى بها الكواكبي بصدد كتاب "طبائع الاستبداد" إنما هي ثمرة للمبالغة وعدم الدقة التي ربما نبعت من عدم القدرة على استيعاب خصائص أسلوب الكواكبي، وعدم الإلمام بجوانب بحثه في "أم القرى" المجمع على أنه بحث مبتكر في بابه غير مسبوق إليه.

إن التهم التي تسوقها (سيلفيا حاييم) لا تخرج عن الرؤية غير المنصفة وغير الواقعية لبعض المستشرقين من أمثال (آرنست رينان)، الذي كان يرى إن الإسلام، هو احتقار العلم، وأنه يحول بينه وبين فكرة مرهفة وكل إحساس رقيق وكل بحث عقلاني. وغيره من الساسة الغربيين الذين قاموا بتشكيل انطباعات تطرح الشعب العربي والمسلمين عامة، على أنهم مجموعة من البشر يقلون شأناً ومكانةً وعقلاً عن الغرب، ومن الطبيعي والحال كذلك أن تفتقر المنطقة إلى أي جهود مبدعة في إطار تلك الرؤية العنصرية، وعلى هذا الأساس فإن الكواكبي وغيره من المتنورين لم يكونوا أكثر من استجابة غربية، وأن قلوبهم إذا كانت في مكة فإن عقولهم في الغرب، وفق تلك الرؤية التبسيطية المطلقة من المركزية الأوروبية ومفاهيمها الاستعلائية.

كما حاول البعض نسب كتاب "أم القرى" إلى غير الكواكبي بالاعتماد على التشابه بأسلوب الكتابة، فقد رأى سامي الدهان أن كتاب "أم القرى" صدر منقحاً بقلم السيد رشيد رضا، أو بقلم الشيخ محمد عبده، كما رأى الأب لويس شيخو، ويفند

. حاول الكواكبي أن ينجز كتاب طبائع الاستبداد على هدي ثقافته ودينه، وسلوك أبناء أمته، لذلك بدأ بتعريف الاستبداد مبيناً علاقته بالدين والعلم والمجد والمال والأخلاق والتربية، والترقي، ثم بين كيف يمكن الخلاص منه.

. الفكرة التي طرحها الكواكبي في كتابه "أم القُرى" هي أول برنامج متطور للتحرر القومي

عباس محمود العقاد هذا الرأي حيث لا يرى هذا التشابه قائماً، ففي الكتاب من مآخذ النحو والصرف والتركيب ما يتحرج منه السيد رشيد رضا غاية التحرج، ولا يسكت عن نقده، إذا عرض عليه فالإمام يكتب بقلمه على نهج غير نهج السيد رشيد رضا، كما يظهر من أسلوبه في (رسالة التوحيد) وفي (الإسلام والنصرانية) وفي المقالات الأدبية، ويعزي العقاد وقوع الالتباس أحياناً بين الأسلوبين إلى أن قراء المنار كانوا يحسبون أن تفسير القرآن الذي كان ينشر فيه مكتوب بقلم الشيخ محمد عبده، وهو في الحقيقة ملخص أو مقتبس من دروسه في الرواق العباسي بقلم صاحب المنار، ومن يظن أن الأسلوبين على شبه قريب، وهما مختلفان مع اتفاقهما في التحرز من المآخذ اللغوية، واجتناب الصيغ المولودة والصيغ التركية، ويرى العقاد أن الأمر لا يتجاوز في كل ذلك إبداء بعض الملاحظات من قبل الشيخ محمد عبده، أمام السيد رشيد رضا، والتي أخذ بها المؤلف وخاصة تلك المتعلقة بسياسة الدولة العثمانية التي كان الشيخ محمد عبده ينصحانه بعدم الخوض فيها.

هذا الكتاب الذي حاول البعض التقليل من وهجه كان في جوهره (مانيفستو) عربي فالفكرة التي طرحها الكواكبي في كتابه "أم القرى"(12)، هي أول برنامج متطور للتحرر القومي لعرب الامبراطورية العثمانية وقد ربط إلغاء سلطة السلاطين الأتراك في الممالك العربية من الامبراطورية العثمانية بتحقيق التحولات الاجتماعية والسياسية التي تتوافق ومتطلبات العصر.

تصفية نظام الحكم الاستبدادي وتعسف أعداء التقدم في الحياة الاجتماعية لهذه البلدان، إدخال وتطبيق الأنظمة القانونية البرجوازية (فصل السلطات . الحكم النيابي . المساواة أمام القانون في الحقوق و الواجبات)، كما اهتم الكواكبي بمسألة تلاحم العرب القومي بغض النظر عن انتماءاتهم الدينية.

إن كتاب "أم القرى" يعكس بشكل أدق فكر الكواكبي ورؤيته"(13)، ولا نبالغ إذا قلنا أن "أم القرى" هو أهم ما كتبه الرجل، وأنه ليس في "طبائع الاستبداد" ماهو جديد أو مبتكر عن ما سبق للكواكبي أن سطره في "أم القُرَى" الذي سبق تأليفه تأليف "طبائع الاستبداد". ولعل اسم "طبائع الاستبداد" قد ساهم في إشاعة هذه الفكرة عن الكواكبي وعن الكتاب كما سبق لكتاب "الطهطاوي" . "تخليص الإبريز في تلخيص باريز". أن أصبح علماً على الطهطاوي وأشهر أعماله، مع أنه ليس أجودها بل لا يكاد يقارن بأعماله الناضجة وخاصة "المرشد الأمين في تربية البنات والبنين" و"مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية"، اللذين نستطيع أن نجد فيهما جذور الفكر المصري الحديث، وملامح شخصية مجتمعنا، وهو يبزغ من ظلمة العصر الوسيط. ففي "أم القرى" تطالعنا عبقرية الكواكبي عندما استطاعت أن تصنع عملاً فكرياً، لا نعتقد أنه قد سبق في التحلي بميزتين هامتين هما:

أ . تناول مشاكل المجتمعات العربية الإسلامية وأدوائها وأسباب فتورها وكذلك علاج هذه المشاكل والأدواء في عمل فكري موجز.

ب . تلك التي تتجسد في الشكل الذي ساقه الكواكبي إلى الناس حاملاً ما أراد من أفكار ومضامين فهو قد استطاع أن يتقمص (بتصرف) مجموعة من الشخصيات ليتحدث على لسانها أحاديث تقدم لنا التيارات الإصلاحية المتمايزة كافة، لا المتعارضة

والمتناقضة والمتعادية في العالم العربي والإسلامي، فجسد لنا بذلك إلمامه بمختلف التيارات والمذاهب، إلى جانب حذقه بما يناسبها من وسائل التعبير، إلى جانب قدرته كذلك على تقديم المتمايز في الإطار الواحد، ونحن ندهش عندما نجد الكواكبي في "أم القرى" يشخص أسباب الفتور في المجتمعات العربية الإسلامية كرجل عصري عايش هذه الأدواء، فأجاد تحليلها وكشف ما خلفها من أسباب، فإذا ما جاء دور تشخيص الدواء، نجده يضيف إلى نظرته العصرية العلمية هذه خبرة عميقة بالتراث العربي الإسلامي في أيام عزه وازدهاره، وذلك كله عبر طريق واحد، هو التنظيم، ثم التنظيم، وليس أي تنظيم بل ذلك الذي وضع الكواكبي لائحته في "أم القرى" فجاءت وثيقة تنظيمية تنتظر منا حتى هذه اللحظة أن نمعن فيها النظر لنحسن الاستفادة منها...

ومن هنا فإننا نستطيع أن نقدم الكواكبي كرائد لهذا الضرب من ضروب التعبير الذي نسميه المحاورات، وأن نعطيه صفة الأصالة والتمكن ونبرئه مما ينال الرواد عادة من الهنات، والنواقص، التي تصيب عادة من يرتادون الجديد ويطرقون البكر ويقتحمون المجهول.

لقد استطاع الكواكبي أن يشرح أحوال المسلمين، ويحدد أسباب الفتور في مؤتمر عام ضم ممثلين عن أمم العالم الإسلامي، وألقى على لسان كل منهم خطاباً يشرح حال المسلمين كما اختبرها من شؤون بلده ومما يعلمه عن شؤون سائر البلدان الإسلامية.

واجتهد في إتقان صورة المؤتمر السري بما له من المحاضر المسجلة والرموز المصطلح عليها وعلامات الأرقام التي يتفاهم عليها الأعضاء، ولكن ما مدى حقيقة ذلك؟... أي بمعنى آخر: هل كان مؤتمر مكة حقيقة أم مجرد خيال؟...

وقد ذهب البعض إلى الاعتقاد بأن المؤتمر قد عُقد فعلاً، ويستدل على ذلك أنه (14)، ما كاد الكتاب يرى النور حاملاً وصف هذا المؤتمر، وأهدافه، حتى صدر أمر (شاهاني) بمصادرة جميع النسخ المطبوعة منه، وجمع ماكان قد تسرب منها إلى الأسواق، وبتحريم تداول الكتاب، وبتهديد من توجد نسخة منه لديه بالانتقام الرهيب، وكان ذلك دليلاً على جلال شأن المؤتمر، وخطر أمره وصحة انعقاده، بينما يذهب المستشرق الفرنسي (نوربيرتا بييرو)، إلى القول بأنه مع (15) قراءة "أم القرى" تشعر شعوراً واضحاً بأن هذا المؤتمر قد حدث حقيقة، وكان نجاحاً كبيراً لمنظمة السيد الفراتي (نسبة إلى الفرات، اسم مستعار للكواكبي)، وغالباً ما يكون ذلك من الأسباب التي دعت بعض المستشرقين المعروفين مثل (لوثروب ستودارات) و(كارادوفو) للاعتقاد بحقيقة مؤتمر النهضة الإسلامية كما أسماه هذا الأخير.

وإننا لننتهز الفرصة . يتابع المستشرق "تابييرو" . لندحض هذا الزعم ولنؤكد أن هذا المؤتمر لا أصل له، وأنه لم يكن سوى نتيجة خيال مؤلفنا، وها نحن نوضح باختصار الدلائل التي بنينا على أساسها هذا الرأي:

أولاً:

عند قراءة هذا التقرير بعناية يدهشنا أن نلاحظ إجماعاً تاماً في هذه الحقبة من التاريخ في مؤتمر يضم /23/ وفداً مسلماً منتدباً، أتوا من جهات ومدن متعددة ومختلفة... بالإضافة إلى أن

. الكواكبي في ذكره لخصائص العرب وخصالهم لم يتجاهل ما للأقوام الأخرى من صفات تعكس معرفة الكواكبي الدقيقة بأحوال ونفسيات تلك الأقوام.

. يشخص الكواكبي أسباب الفتور في المجتمعات العربية الإسلامية كرجل عصري، عايش هذه الأدواء فأجاد تحليلها، وكشف

اثني عشر من هذه الوفود قد اختيرت على عجل في مكان الاجتماع من بين المسلمين الذين حضروا قبل الموسم بقصد الحج الذي كان موعده في الشهر التالي للاجتماع، ورغم ذلك فقد كان كل شيء معداً من قبل حتى المذكرات الشخصية، كانت قد طبعت، وكذلك البرنامج، وذلك لتوزيعها على أعضاء المؤتمر. وهذه الموافقة الإجمالية، تبدو في غاية الغرابة لاسيما أنها تتناول مجموعتين من الأسئلة ذات الأهمية القصوى للعالم الإسلامي:

أ . تعيين أسباب ضعف المسلمين وتدهورهم في العالم الإسلامي.

ب . العلاج اللازم لهذه الحالة وخاصة إنشاء جمعية ذات صبغة ثقافية دينية لها فروع في كل البلاد الإسلامية للنضال ضد هذا الوضع حتى إن الشروط الإنشائية لهذه الجمعية المزمع تحقيقها قد وضعت بدقة وتفصيل.

ثانياً:

إن وحدة تامة في الرأي بين المسلمين في الشرق، على إنشاء جمعية دولية (جمعية تعليم الموحدين) لو كانت قد تحققت في عام 1898، لأحدث ذلك دوياً يفوق بكثير ما لاقاه التقرير نفسه، ولأثبت للعالم أن نخبة المسلمين المثقفين قد بلغوا درجة من النضوج بحيث لا يستطاع القيام بأي شيء دون استشارتهم.

والواقع أن التطور الحديث ماكاد يبدأ بعد في اجتذاب العقول النيرة في الشرق، وقد أصاب الإصلاح حتى في مصر بعض المتاعب وخيبة الأمل قبل أن ينفذ منه القليل الذي توج هذه الجهود المتواصلة ولنذكر الصعوبات التي لاقاها المرحوم إسماعيل بك جاسبرنسكي الذي أعلن في أول نوفمبر عام 1907 مشروعه الشهير لعقد مؤتمر إسلامي عالمي والذي لم يستطع تحقيقه رغم مؤازرة الصحافة المصرية ومساعديه العديدين.

ثالثاً:

الظروف التاريخية التي كان يعيش فيها الشرق الإسلامي في أواخر القرن التاسع عشر، تحول بيننا وبين الاعتقاد بحقيقة وجود مثل هذا المؤتمر، والواقع أنه من التعقل أن نتذكر أن سلطان القسطنطينية في ذلك الوقت عبد الحميد (1876 . 1909)، ذا الطابع الدموي المستبد الذي كان يفرض على بلاد الشام وشبه الجزيرة العربية حكماً ديكتاتورياً من الصعب تحمله لم يكن ليقبل السماح بذلك الاجتماع الذي لا يعقل إمكان حدوثه خفية.

رابعاً:

إن شهادة أحد معاصري الكواكبي وهو الشيخ سيد البكري تؤكد لنا أنه لم يكن سوى حلم.

خامساً:

وأخيراً، ربما اعترض البعض بأن الكواكبي أمكنه أن يتصرف بلا ضوضاء، وأنه اختار مكة مكاناً سرياً للاجتماع، وأن جميع المشتركين كان يشار إليهم باسم مستعار وأخيراً جعل هناك اصطلاحات رمزية لاستعمالها خلال المداولات وحقيقة أن رحلة الكواكبي عبر البلاد الإسلامية في الشرق، قد استغرقت عشرة أشهر، وهي فترة قليلة لتكوين مثل هذا المؤتمر وخاصة إذا كان خفية وبمفرده، ولكن فيه ما فوق الكفاية لكي يصبح السر معلوماً فضلاً عن أن المؤتمر قد استمر أربعة عشر يوماً، وانعقدت خلاله ثلاث عشرة جلسة بواقع جلسة يومية تقريباً، كما في المؤتمرات الجهارية، ولم تتخذ في هذه الاجتماعات أي احتياطات سرية خاصة، وقد طبع البرنامج من 22 نسخة في مطبعة بالدينة

يديرها تاجر هندي والمطبوع يذكر عن كل عضو الاسم والنسب والمذهب والمميزات، وذلك مع أن اثني عشر من الأعضاء القادمين من بلاد بعيدة جداً اختيروا في آخر لحظة بدون تروٍّ، وكانوا جميعهم يعرفون اللغة العربية، رغم أنهم من مذاهب وشيع مختلفة ويصفقون لكل التصريحات والمقترحات.

لم يكن هؤلاء المندوبون إذاً سوى أشخاص خياليين كما فهمنا من كلام سيد البكري، ولولا ذلك لاكتشف المؤتمر قبل أول جلساته بفترة كبيرة وخاصة بالنسبة إلى مكانه في المدينة المنورة، وإلى تلك الفترة من السنة، بضعة أيام قبل الحج.... نظن أن ما ذكر من الحجج يكفي لإثبات أن مؤتمر "أم القرى" لم يكن حقيقة واقعة إنما هي صورة في مخيلة المؤلف، الذي أراد غالباً بمؤلفه هذا إثبات إمكان القيام بمثل هذا المشروع، فضلاً عن أن فكرة المؤتمر كانت منتشرة منذ عام 1883، حيث دعا إليها السيد الأفغاني والشيخ محمد عبده.

وتذهب د.ماجدة حمود إلى اعتبار كتاب "أم القرى"(16) شكلاً جديداً أقرب إلى فن الرواية، إذ تخيل فيه جمعية تضم أعلام المسلمين، تعقد اجتماعاً في مكة المكرمة قبل موسم الحج، وقد سمعنا في المقدمة صوت الرحالة الداوي الذي هو صوت الكواكبي، يقول: فعقدت العزيمة متوكلاً على الله تعالى على إجراء سياحة مباركة بزيارة البلاد العربية لاستطلاع الأفكار، وتهيئة الاجتماع في موسم أداء فريضة الحج.... وقد بدت لنا استفادته من إنجازات الفن الروائي، حيث أسبغ على العلماء أسماء وهمية، مستغلاً دلالات الاسم المكانية، ليفصح عن انتماء الشخصية إلى بلد إسلامي، بعينه فتتحدث حديث ا عن أوضاع بلاد المسلمين ومـ أن ننسى ظروف القهر والاستبـ

. لأول مرة يتقدم مفكر عربي مسلم بمشروع إنشاء دولة وطنية تفصل فيها السلطة التنفيذية عن الدين، بينما كان المفكرون المسلمون قبل ذلك يدعون إلى إبقاء السلطة التنفيذية و الإمامة الدينية ملتصقين في شخص الخليفة . السلطان.

إلى الاستعانة بهذه الأسماء الوهمية.

صحيح أن فن الرواية زمن الكواكبي لم يكن قد أثبت حضوراً كبيراً على صعيد التأليف، لكن المحاولات الأولى، كانت قد بدأت على يد سليم البستاني الذي أصدر رواية (الهيام في جنان الشام) 1870 بعد أن نشرها مجزأة في صفحات الجنان، ويمكن القول إن حركة الترجمة في مصر ولبنان كانت أكثر نشاطاً من التأليف، ولاشك أن الكواكبي الذي عرفنا نهمه للمطالعة قد اطلع على هذا الفن الوافد سواء أكان مترجماً أو مؤلفاً واستفاد منه في كتابه "أم القرى".

ومما تجدر الإشارة إليه . تتابع د.حمود، أن طريقة التخيل الروائي قد ساعدته على شخصيات متنوعة حتى أننا نجد بينها شخصيات غريبة عن الإسلام... وبذلك أتاح له الشكل الفني المبتكر أن يقدم أفكاراً لا يمكن أن ينسبها صراحة إلى نفسه... وبما أن أفكاراً جريئة سيتم طرحها في هذه الجمعية لذا هيأ لها مناخاً مناسباً يضفي أهمية عليها، فالشخصيات التي تطرح أفكاراً جريئة، وتنتقد الأفكار التقليدية ليست شخصيات عادية، بل هي شخصيات منتقاة من علماء الدين حملت لقب: العلامة، الفقيه، الشيخ، وقد جعلها تجتمع في مكان مقدس "أم القرى"، وفي زمن مقدس قبيل أداء فريضة الحج، وبذلك يحمي أعضاء الجمعية المصلحين من تهمة الكفر التي يوجهها لهم الجاهلون حين يسمعون أ فكاراً تناقض ما ألفوه فجعل شخصيات هذه الجمعية من العلماء تجتمع في مناسبة إسلامية أثناء فريضة الحج وبهذا يذّكر الكواكبي بالوظيفة الدنيوية للحج (إصلاح حال المسلمين وتوحيدهم لحل مشاكلهم)، ويؤكد على وقوفها إلى جانب الفريضة الدينية.

ونرى أن الموضوع برمته لم يكن أكثر من توظيف فكري لمبدع مهموم بمشاكل أمته ودينه، ومما يؤكد ذلك إضافة لما ذُكر سابقاً، هو أن ما

. الدولة القومية الواحدة لا تهمش الدين بل إنها تجعل منه رافداً لها، ورابطاً مع الدول الأخرى، فقد عدَّ الكواكبي القومية العربية و الاتحاد الإسلامي صنوين.

أورده الكواكبي في طبائع الاستبداد (فيما يخص المعجزات الطبيعية والعلمية) هو تقريباً نفس ما قاله المندوبون في "أم القرى" وهو ما يدفع إلى الاعتقاد بأن القائل واحد، وهو الكواكبي بالذات ونعتقد أن الهدف المتوخى من ذلك بغض النظر عن كل ما قيل، قد تحقق وهو إشعار الدولة العثمانية بأن المسلمين قد حزموا أمرهم في التحرر وأن تصرف الكواكبي هو انعكاس أمين لحالة المسلمين، ورغبتهم في الخلاص من نير الاستبداد، وما جرَّه من ويلات على المسلمين، ودينهم وهو ما جعل الكواكبي يرى في العرب الأداة الكفيلة بتحقيق ذلك إذا هم(17) وحدهم من بين جميع المسلمين القادرين على تحقيق هذا الازدهار الديني الضروري للوحدة الروحية للمؤمنين في العالم كله.

هذا بلا شك هو أن أحد الأسباب الهامة التي تدعو لأن يكون الخليفة من قبيلة قريش، ولكن ذلك لا يكفي فالكواكبي يريد محو التعصب السياسي والعنصري، ولكي يظهر أمام أعين الجميع كقاضٍ غير منحاز، ويحصل على قرار بأفضلية شبه جزيرة العرب، وأهلها من الوجهة الدينية، ولكي يبرر هذا التفضيل الذي بذله المؤتمر فقد قدم ستة وعشرين دليلاً منها (الجزيرة هي مشرق النور الإسلامي، فيها الكعبة المعظمة، فيها المسجد النبوي، وفيه الروضة المطهرة وهي أنسب المواقع لأن تكون مركزاً للسياسة الدينية، وأسلم الأقاليم من الأخلاط جنسية وأدياناً وهي أفضل الأراضي لأن تكون ديار أحرار لبعدها عن الطامعين والمزاحمين نظراً لفقرها الطبيعي)، لم تكن الأرض قد أعلنت عما يعتمل في داخلها من ثروات نفطية بعد(الباحث).

وإنه وإن كان هناك شبه مغالاة في بعض تلك الدلائل إلا أنه مامن شك في أن العرب وخاصة شبه الجزيرة بقوا حتى أواخر القرن التاسع عشر شعباً ذا حياة بدائية محتفظاً بصفات عالية طبيعية وفي مأمن من النفوذ الأجنبي وشديد التعلق بديانته وبعاداته واستقلاله وبمناسبة هذا الموضوع يمكننا أن نذكر المقاومة الرهيبة وخصوصاً في اليمن في معارضتهم للتدخل التركي أما فيما يختص بالأدلة الخاصة بشبه الجزيرة فهي حقيقة ولو على الأقل في الوقت الذي كتب فيه الكواكبي وذلك حيث أنه منذ اكتشاف البترول في باطن أراضيها أصبحت عرضة للأطماع الكبيرة.

والكواكبي في ذكره لخصائص العرب، وخصالهم لم يتجاهل ما للأقوام الأخرى من صفات تعكس معرفة الكواكبي الدقيقة بأحوال ونفسيات تلك الأقوام(18)، ما يجعل لكل منهم مقاماً مهماً في بعض وظائف الجامعة الإسلامية مثل: إن معاناة حفظ الحياة السياسية ولاسيما الخارجية متعينة على الترك العثمانيين لأنهم متقنون فن (الديبلوماتيك) أي المراوغة في المقال والتلون في الأحوال حسب تعبير الكواكبي ومراقبة حفظ المدنية التنظيمية يليق بأن تناط بالمصريين (والكواكبي لا يخرج المصريين من العرب، وإنما هو يميزهم عن العثمانيين).

وكذلك عن العرب العثمانيين لأنهم كانوا يومئذٍ سياسياً تحت النير الاستعماري الإنكليزي وليسوا في الواقع جزءاً من الدولة العثمانية التي انعقدت جمعية "أم القرى" لإيقاظ العرب المستظلين برايتها)، والقيام بمهام الجندية، يناسب أن يتكفل بها الأفغان وتركستان والخزر والقوقاس يميناً ومراكش وإمارات أفريقيا شمالاً، وتدبير حفظ الحياة العلمية لإيران، استذكاراً لرؤية الرسول العربي الكريم محمد (ﷺ)، الذي اعتبر فارس خير العجم وأن (العلم في فارس)، و(لو كان العلم في الثريا لاقتطفه أهل فارس).

وهنا نتساءل: هل كان الكواكبي داعية إلى

خلافـة إسـلامية تفضـي إلـى تغليـب الإسـلام، وتغييب العروبة، أو أن يكون الإسلام بديلاً عن العروبة؟...

يجيب محمد جمال طحان بأن الكواكبي (19) أراد تكوين وحدة عربية ضمن اتحاد إسلامي مستندة إلى التراث والتاريخ العربي . الإسلامي متجاوزاً بذلك إطار القومية الضيقة التي هي ليست سوى شكل من أشكال التجمع، فمع اتحاد عائلي إلى تجمع مدني إلى قومي إلى روابط دينية وجغرافية وسياسية وإنسانية وهذا يجعل كلام (جميل منيمنة) صحيحاً، إذ يقول عن الكواكبي: إنه كانت له رؤية قومية وإسلامية وإنسانية شاملة وكان ميله للعرب واضحاً فقد نادى باسم العودة إلى إسلام خالص، بتمجيد القومية العربية التي تمر نهضتها من خلال تجدد الخلافة العربية، فالوحدة القومية ليست مشروعاً يحط من قيمة المعتقد الديني، ويحيي الأصول العرقية، كما أن الدين لا يطالب بانصهار الوحدة القومية في كيان الاتحاد الديني، بالرغم من أنه أكثر اتساعاً من الوحدة القومية.

إن الدولة القومية الواحدة لا تهمش الدين بل إنها تجعل منه رافداً لها، ورابطاً مع الدول الأخرى، فقد عدَّ الكواكبي القومية العربية والاتحاد الإسلامي صنوين.

بحيث لا تكون العروبة بديلاً عن الإسلام، ولا يكون الإسلام بديلاً عن العروبة بل إن كلاً منهما يعزز الأخر، وبذلك فإن الكواكبي يجد حلاً لتكوين اتحاد إسلامي بين الدول، ويبقى الرابط القومي عنده بعيداً عن المعتق... يمكن أن يكون من يرتبط معنا ... غير الإسلام، كما يمكن أن يذ... قوميته الخاصة فيكون إنكليزياً أو ... وهكذا نجد ترابطاً بين الأديان و... يدل على تكامل الإنسانية والإ...

. الدين عند الكواكبي هو المقدمة والنتيجة، وهو عنوان الخلاص القوي والإنساني، وبهذا فهو يريد إبعاد الدين عن التوظيف السياسي، لما يشكله ذلك من تغطية وتبرير للمستبد.

الناس أجمعين، وهذا يعني أن الكواكبي كان مع الجامعة الإسلامية، ومع القومية العربية في الوقت عينه خلافاً (لمحمد عبده) الذي انحاز للجامعة الدينية ضد الوطنية.

أما عند الكواكبي فإن الاتحاد الإسلامي يشكل جداراً تحصينياً أمام الغرب الطامع، ولا يتعارض حبه للجامعة، مع حبه لانتمائه العربي، ومن المرجح أن يكون من حاول تصوير الكواكبي على أنه داعية إلى خلافة إسلامية تستلم زمام الحكم ويكون الإسلام هو جنسية من ينتمي إليها، قد وقع في مطب عدم إدراك فحوى بعض مصطلحات الكواكبي في "أم القرى" والداعية إلى مجرد رابطة إسلامية بين قوميات مختلفة.

وهذا ما وقعت به (نور ليلى عدنان . الكواكبي مصلحاً وأديباً)، و(بطرس غالي . الكواكبي والجامعة الإسلامية)، في حين أن الكواكبي كان يعي الفرق بين الوحدة السياسية القومية، وبين الرابطة الإسلامية تحت لواء الخلافة العربية الإسلامية..

ففي أثناء حديث الكواكبي . يتابع محمد جمال طحان . على ضرورة الرابطة الإسلامية وأهميتها، حدد مهمة الخلافة ووظيفة الجمعية التي أراد إنشاءها في مكة، (ويحاول بعض المفكرين التشكيك في دعوة الكواكبي القومية ظاناً أنها كانت بقصد الدعوة لتنصيب عباس حلمي خليفة عربياً)، وخرج بنتيجة مفادها، أن الرابطة الإسلامية لا يمكنها القيام بدورها مالم يتم الاعتماد في قيادتها على العرب الذين يمكنهم ... "...حدة الدينية، والروحية للمسلمين ...، وهي رابطة دينية ولا سياسية ...تم من غير النظر إلى الجنسية ...) والأمة أي أمة لها أكثر من ...و الوطن أو اللغة ولنلاحظ أن ... الأمة بمعنيين:

. الكواكبي كان صاحب وجهة نظر في العروبة، والأفكار القومية، بلغت من النضج والوضوح حداً لم تصل إليه، بعد أفكار كثير من الذين يعيشون بيننا الآن.

الأول:

بمعنى الرابط القومي.

والثاني:

بمعنى الاتحاد الديني فعنده أن الأمة هي مجموعة أفراد يجمعها نسب أو وطن أو لغة أو دين، وقد تتقاطع تلك الروابط عند كثير من الأمم، فقد يجتمع النسب والوطن واللغة والدين، وقد يجتمع بعضها دون بعض، فهو كما قال عنه محمد كرد علي، مع تمسكه بالإسلام لم يكن متعصباً، يأنس بمجلسه المسلم والمسيحي واليهودي على السواء، لأنه كان يرى رابطة الوطن فوق كل رابطة، هذا فضلاً، عن تحديده مهمات الخليفة، مما حدا بسليمان موسى إلى القول: "لأول مرة يتقدم مفكر عربي مسلم بمشروع إنشاء دولة وطنية تفصل فيها السلطة التنفيذية عن الدين، بينما كان المفكرون المسلمون قبل ذلك يدعون إلى إبقاء السلطة التنفيذية، والإمامة الدينية ملتصقين في شخص الخليفة . السلطان، إلا أن الكواكبي مع ذلك لم يهمل الرابطة الإسلامية، بل دعا إليها بصورة لا تتعارض والوحدة القومية، وهذا منطق سليم ففي الفكر الإسلامي، لا يمكن التفكير في جامعة إسلامية بدون التفكير في العرب، وإبراز فضلهم في حفظ الإسلام ومن المنطق العروبي لا يمكن إقامة دولة عربية من غير الأخذ بعين الاعتبار الثقافة والحضارة الإسلامية ودور القرآن الكريم في حفظ لغة العرب، لكن أهمية الفكرة القومية التي قال بها الكواكبي تكمن في أنها إلغاء للتمايز الديني بين أفراد الشعب الواحد، والاستعاضة عنه بالتمايز الوطني..

فالكواكبي بهذا يكون عربياً، يشترك مع العرب في القومية ومسلماً مع المسلمين بالانتماء إلى دين واحد، وإنسانياً يشترك مع القوميات والأديان الأخرى بالإنسانية، وهذه الروابط الثلاث لا تتعارض بل تتحدد وتسعى إلى رقي الإنسان وتقدمه..

وعلى أساس هذا الفهم هل يمكن اعتبار الكواكبي مفكراً علمانياً كان في الحقبة الحديثة . كما يقول المستشرق الفرنسي (نوربيير تابييرو) أول من نادى بطريقة واضحة ومحددة بفكرة فصل السلطة الدينية عن السلطة السياسية، وإلغاء أساس الخلافة الروحية ونظام حكم دستوري ديمقراطي، وأن يثير موضوع الدولة المدنية وأنه بذلك يستحق لقب الطليعة وحده في تلك الأمور ؟..

يرى د. محمد عمارة أن الكواكبي يصل إلى ذروة الحسم والوضوح في معالجة مسألة الفصل بين السلطة الدينية والسياسية، أي في قضية العلاقة بين الدولة ونظام الحكم وبين العقيدة الدينية، (20)، عندما يعلن في جرأة يحسده عليها معاصرونا فضلاً عن معاصريه ضرورة الفصل بين السلطتين الدينية والسياسية، والأهم في نظرنا ونحن نعالج موقف الكواكبي في هذه القضية هو أنه ليس كغيره ممن نادوا بالنزعات الفكرية الوافدة أو النظريات العلمية الحديثة، أو مقلدين لما جرت به الأمور في أوروبا من تنحية الكنيسة، وسلطاتها عن الهيمنة على مقدرات أمور السياسة والحياة، وإنما هو يصدر في ذلك عن الدين الإسلامي ذاته، وبمفهوم سياسي ناضج، يستخدمه في فهم الدين ومعالجة علاقاته بالحياة فهو بعد أن يرى أن إدارة الدين وإدارة الملك لم تتحدا في الإسلام تماماً إلا في عهود الخلفاء الراشدين وعمر بن عبد العزيز فقط. يتقدم ليرى أنه لا يوجد في الإسلام نفوذ ديني مطلق في غير مسائل إقامة الدين.

والكواكبي هنا . يقول د.عمارة . يفرق بين الإسلام وبين الإسلامية فالأول هو الدين،

والثاني: هو نظام الحكم الذي يطبقه المسلمون في حياتهم، والفصل بين الاثنين هو ما يدعو إليه الكواكبي ونصّر على أن هذه كانت وجهة نظره مهما بدا ذلك غريباً بالنسبة لمعظم الذين درسوه فهو يتحدث عن الأمم التي تحررت وامتلكت مفاتيح حاضرها ومستقبلها، واستراحت من أخطبوط النزاعات الطائفية، وتجارة المتاجرين بالأديان والمستغلين لروعة الدين، في أحكام قبضتهم على رقاب المسلمين، فيقول: هذه أمم أوستراليا وأمريكا قد هداها العلم لطرائق شتى، وأصول راسخة للاتحاد الوطني دون الديني، والوفاق الجنسي دون المذهبي، والارتباط السياسي دون الإداري.

فما بالنا نحن لا نفتكر في أن نتبع إحدى تلك الطرق، أو شبهها فيقول عقلاؤنا لمثيري الشحناء من الأعجام (يقصد الأتراك العثمانيين) والأجانب . (يقصد المستعمرين الأوروبيين) الذين كانوا يثيرون الطائفية بين المسيحيين العرب والمسلمين كطريق لنفوذهم الوافد واستعمارهم: دعونا يا هؤلاء، ونحن ندير شأننا ونتفاهم بالفصحاء، ونتراحم بالإخاء ونتواسى في الضراء ونتساوى في السراء.

دعونا ندبر حياتنا الدنيا ونجعل الأديان تحكم الأخرى فقط. دعونا نجتمع على كلمة سواء إلا وهي: فلتحيا الأمة، فليحيا الوطن، فلنحيا للقاء أعزاء...

. الخوف من وقوع فتنة في البلاد، واستبدال الاستبداد باستبداد آخر هو الذي جعل الكواكبي يشدد على أنه يجب قبل مقاومة الاستبداد تهيئة ماذا يستبدل به الاستبداد.

كما يكتب عنه صديقه وزه
رشيد رضا، فيقول: وقد كنا علي
مسائل الإصلاح حتى أن صاح
باشا الغازي اتهمنا بتأليف كتاب
اطلع عليه. وربما نشير إلى المـ
فيها الفقيد في هامش الكتاب عز
الفصل بين السلطتين الدينية والسـ
ذلك شك في أن الكواكبي إنما كا

نظر في العروبة، والأفكار القومية بلغت من النضج والوضوح حداً لم تصل إليه بعد أفكار كثير من الذين يعيشون بيننا الآن؟ والذين لا يزالون يضعون العروبة نقيضاً للإسلام، أو يرون في العقيدة الدينية تخطياً وإلغاء للروابط القومية؟! أو يخبطون بين كل هذه الأشياء خبط عشواء.

وتذهب د.ماجدة حمود إلى أن دعوة الكواكبي إلى خلافة عربية،(21)، مردها إلى جانب الاعتزاز بعروبته ضيقه من السلطان العثماني الذي أعلن نفسه خليفة حتى وصل حد الشرك بسبب غروره وظلمه. لهذا أورد رأي رجال الدين في تفضيل الحاكم الكافر العادل على المسلم الجائر، وذلك حين سألهم هولاكو بعد دخوله بغداد: أيهما أفضل السلطان العادل الكافر، أم الجائر المسلم. إنه يريد أن يثبت في الأذهان أن وظيفة الحاكم وظيفة دنيوية الغاية منها العدل وإقامة المصالح العامة، وإعمار البلاد وترقية العباد، وأي حاكم يقوم بهذه الغاية مهما كان دينه وجنسه جدير بحكم المسلمين لهذا وجدناه يجعل للخليفة العربي وظيفة دينية لا سياسية، فيفصل بذلك السلطة الدينية عن السلطة السياسية الدنيوية، وقد توصل إلى هذا الرأي ما لاحظه من معاناة المسلمين في ظل الحكم العثماني فقد أساء السلطان العثماني الحكم، وتمادى في الإساءة، نظراً لاجتماع السلطتين الدينية والسياسية لديه. وقد لاحظنا أن الإمام محمد عبده يفصل أيضاً

. يرى الكواكبي أن أزمة الشرقيين تكمن في إلغاء عقولهم، وتقديس الفرد المستبد، إلى درجة يعدّون كل ما يتفوه به مقدساً كأنه قضاء وقدر لا يرد.

تين ويؤكد: أنه ليس في الإسلام
، سلطة الموعظة الحسنة، والدعوة
ـر من الشر، هي سلطة خوّلها
، يقرع بها أنف أعلاهم، كما
يتناول بها أدناهم.

كواكبي . تقول د.ماجدة حمود .
ميح للفصل بين السلطة السياسية
دناه يصرح بذلك. وبذلك يكون قد

سبق الشيخ علي عبد الرزاق الذي أكد على هذا الفصل في كتابه: الإسلام وأصول الحكم الذي صدر عام 1925، في حين صدر كتاب أم القرى عام 1898.

قد يكون لبعض رواد النهضة المسيحيين (سليم البستاني) أثر في دعوته تلك برأي جان دايه لكننا نعتقد (د.حمود) إن معاناة الكواكبي على صعيد ذاته أم قومه قد كان لها أكبر الأثر في هذا الفصل، وقد لاحظ كيف تستغل السلطة العثمانية هذا الجمع استغلالاً كبيراً، وقد وجدنا ما يؤكد هذا الفصل في مقالاته الصحفية خاصة التي نشرها في مصر بعيداً عن يد السلطة العثمانية، فيقول مثلاً في (المقطم . 1899): مايلي: "نصحت لأبناء ملتي في المقطم أن يجعلوا اتكالهم على أنفسهم في تدبير مصالحهم ولا يلقوا كل اعتمادهم على الحكومة، وأن يراعوا دوران الزمان وتغير الأحوال طبقاً لمقتضى العمران فلا يتكلوا على الدولة العليا في دينهم ودنياهم بل يطالبون بالواجب عليها في أمور معاشهم ويقومون هم بالواجب عليهم في أمور معادهم...

إن الغاية التي تسعى إليها الدولة في زماننا دنيوية محضة، وأعني بها تأمين الناس على أرواحهم وأعراضهم وأموالهم وسنّ القوانين العادلة لهم، وإنفاذها فيهم، إذا قمنا نطلب بلوغ الغاية الدينية اللازمة للجامعة الإسلامية من دولة غايتها دنيوية محضة، فطلبنا يذهب سدىً وسعينا يكون عبثاً.

ولكننا، لا نستطيع أن نتخذ من هذا القول كما رأى الباحث "جان دايه" أن الكواكبي كان مفكراً علمانياً يريد أن ينحي الدين جانباً فيعزله عن الحياة الدنيوية، ويجعله محصوراً بالآخرة، بل لاحظنا اهتمامه الكبير بتجديد روح الدين، وجعله أساس كل نهضة في الحياة الدنيا، وهو حين يبعد السلطة الدينية عن السلطة السياسية يستطيع أن يبعد عنها القداسة، وبالتالي يخضعها للحساب والنقد دون خوف.

إن الأساس عند الكواكبي كما يقول محمد جمال طحان هو: إصلاح الدين، وتجديده، لأن الاستبداد عند الكواكبي يبدأ دينياً، ويمتد سياسياً، فلابد من إصلاح الدين أولاً لإصلاح السياسة، وبالتالي فالكواكبي(22)، يربط السياسة بالدين، فهو لا يفصل الدين عن السياسة وإن كان يبعد السياسة عن الدين، ويبدو لنا أن هذا يجعله منسجماً مع مبادئ الدين الإسلامي التي لا تخرج نفسها من دائرة السياسة باعتبار أنها منهج دين ودنيا معاً، من منطلق أن الاستبداد شرٌّ، وهو نقيض السياسة التي وجدت لخير الناس وهذا يعني أن السياسة هي أخلاق، وبما أن الدين هو مصدر الأخلاق، لذلك يكون الدين هو مصدر السياسة، ومن هنا كانت الحاجة إلى قيام ثورة في المجتمع تبدأ، في قيام الإسلام بحركة تثوير داخلية كالتي قام بها لوثر في المسيحية.

وهنا نلاحظ أن الكواكبي قد استطاع إمساك العصا من الوسط ليوازن بين الحداثة و التراثية مما يمكننا معه أن نصل إلى نتيجة مفادها: أن الكواكبي مجدّد ومتجدّد فهو لم يقبل بالإسلام الرسمي وإسلام المتزمتين كما لم يقبل بالارتماء في أحضان الغرب لتقليده، وهذا جعله لا يطالب بدولة دين كما جعله لا يدعو إلى فصل الدين عن الدولة فصلاً كلياً.

إن الدين عند الكواكبي هو المقدمة والنتيجة، وهو عنوان الخلاص القومي والإنساني وبهذا فهو يريد إبعاد الدين عن التوظيف السياسي لما يشكّله ذلك من تغطية وتبرير للمستبد.

وهو إذا كان قد رأى أمامه سلطاناً يستبد بمصالح العباد، فإن من سبقه من مصلحين غربيين (لوثر) كانوا قد قاموا بثورتهم ضد استبداد

رجال الدين، وتدخل الكنيسة في أمر الدنيا ناهيك عن الدين.

لهذا جاءت دعوته بالفصل بين السلطة الدينية والسلطة السياسية، أي بمعنى آخر الفصل بين الدين والدولة، وليس فصل الدين عن الدولة بمثابة مقاربة بين الدين والسلطة، وهو بذلك لا ينحو منحىً لأولئك الذين طالبوا بفصل الدين عن الدولة (لوثر)، لسبب اعتقادي لكليهما فالمسيحية بالأصل رسالة تفتقر إلى التشريع والنواظم الدنيوية، والحساب فيها متروك للآخرة أما في الإسلام فهو رسالة دين ودنيا، ومليء بأحكام التشريع التي تنظم حياة الناس، وبالتالي فإن إحداثيات الحساب هي في الأرض أولاً، ثم في السماء.

إن الاختلاف المنهجي في العقيدتين، هو الذي يبرّر لكليهما فلسفة العلاقة بين السلطتين وهو ما يحسب لكليهما في نهاية المطاف.

لقد كان الكواكبي مجدداً بحق، و كان صاحب رؤية واقعية فكما لم يقبل التزمت في الإسلام، لم يقبله كذلك في باقي مجالات الفكر والحياة. فعلى صعيد اللغة(23)، يحسن بنا أن نشير إلى القفزة الرائعة التي حققتها اللغة العربية، فقد تخلت عن قوالبها الجامدة وزخرفها ونبذت صنعتها التي تزيف القول، فبدت لغته نابضة بالحرارة، والحيوية، في زمن طغت الزخرفة اللفظية على الأدباء والمؤرخين، صحيح أنه لم يستطع في بعض الأحيان أن يتجاوز لغة عصره، لكنه استطاع أن يطوّع هذه اللغة ويكسبها مرونة بفضل الممارسة اليومية للكتابة في الصحافة والتأليف من جهة، وفي كتابة الشكاوي، وفي مكتب المحاماة من جهة أخرى. لقد صارت الكلمة على يديه أحد الأسلحة الرئيسية التي يقارع بها المستبد.

لذلك ليس غريباً أن تتطور اللغة على يديه بل نستطيع أن نعده أحد أبرز رواد النهضة الذين قاموا بإحياء اللغة العربية حين أقدموا على إحياء الفكر من أجل تجاوز عصور الانحطاط، فهو يطالب بإصلاح وسائل تعليم اللغة العربية وتعميم القراءة والكتابة وتسهيل تعليمها.(24).

ثم يمضي ليتحدث عن ضرورة إصلاح أصول تعليم اللغة العربية، والعلوم الدينية، وتسهيل تحصيلها بحيث يبقى في عمر الطالب بقية يصرفها في تحصيل الفنون النافعة.

وإذاً فهو يرى في علوم اللغة وسيلة يجب ألا تستغرق عمر الإنسان فتصرفه عن الغاية التي هي الفنون الأخرى، وهو يضرب لذلك أمثلة من الواقع تدعم وجهة نظره فيذكر كيف أن المستشرقين كلهم يحسنون العربية، أكثر من علماء الإسلام غير العرب، مع أنهم يشتغلون في علوم اللغة عمرهم كله، وما ذلك إلا من ظفر مدارس اللغات الشرقية الإفرنجية بأصول تعليم العربية، أسهل من الأصول المعروفة عندنا، وفي سبيل تعميم المعرفة، وتسهيلها تحدث الكواكبي عن مهمة من مهام جمعية التي يجب، أن تقوم بوضع مؤلفات للغة وسطى عربية لا مضرية ولا عامية، وجعلها لغة لبعض الجرائد ومؤلفات الأخلاق ونحوها مما يهم نشره بين العوام فقط، ثم يضرب أمثلة فنية لهذه التسهيلات التي يجب أن تجري في هذه اللغة الوسطى مثل، الاكتفاء
– ء، وبالزاي عن الذال، والاقتصار
ء، والجمع بالواو والنون، والقصر
الوضع العامي المشهور، ومما
ي تشكيل الجمعية وضع شرط،
لغة ما ولو عامية، من ضمن
في للأعضاء الاتصاف بها، وهو
وف الكواكبي إلى جانب لغة
ة واهتمامه بها وإبصاره لدورها
الخطير في حياة الناس.

اختار الكواكبي مكة مكاناً سرياً للاجتماع وجميع المشتركين كان يشار إليهم باسم مستعار.

ونستطيع القول إن في دعوة الكواكبي اعتماد تلك اللغة الوسطى تأثر واضح بما كان سائداً في الساحة المصرية وقتها من دعوات لاستخدام العامية في الكتابة العلمية والأدبية وفي مختلف الشؤون التي تستخدم فيها الفصحى.

وقد ظهر هذا الاتجاه على يد الألماني (ولهلم سبيتا Wilhelm Spitta)، مدير دار الكتب المصرية في كتاب له بعنوان: قواعد العربية العامية في مصر.

كان ذلك في سنة 1880 وفي سنة 1881 اقترحت مجلة "المقتطف" المصرية كتابة العلوم باللغة التي يتكلمها الناس في حياتهم اليومية مدّعية أن الخلاف بين لغة النطق ولغة الكتابة عندنا هو علة تأخرنا، وفي سنة 1893 ألقى (وليم ولكوكس William Willcoks) وهو مهندس ري إنكليزي محاضرة في مصر عزا فيها سبب عدم وجود قوة الاختراع لدى المصريين إلى استخدام الفصحى في الكتابة والقراءة!!...

ولا نعتقد أن الكواكبي في ذلك ينطق نحو تعميم العامية وجعلها هدفاً يرتجى بل يهدف من ذلك إيصال المعرفة إلى أوسع قطاعات الجماهير بغية رفع وعيها، وذلك كمرحلة أولى بسبب اتساع رقعة الأمية، وقتذاك ولا نَخَالهُ يدعو إلى غير الفصحى كمعطى نهائي، وهو موقف مرحلي ليس إلا وفي تحليله لأسباب الضعف والفتور في العالم الإسلامي نراه يدرس بعقلية عالم النفس أسباب تخلفنا وتقدمهم (وهو السؤال المركزي لرواد النهضة). عبر تلمس (25)، الفوارق الأساسية فرأى أن هناك فارقاً أساسياً بين الغربيين والشرقيين في مجال الاستبداد.

فالمستبدون الغربيون يعينون الأمة على الكسب ليشاركوها، والشرقيين لا يفتكرون في غير سلب الوجود، وقد لاحظ الكواكبي فارقاً مهماً له أهمية في مستقبل الاستبداد، إذ أن الغربيين حين يثورون ضد الاستبداد نجدهم يستبدلونه بحكومة عادلة، أما الشرقيون فلا يفكرون بالمستقبل، ينصرفون إلى الآخرة، وحين يقاومون الظالم، نجدهم لا يفكرون بمن يخلفه فيقعون في الظلم ثانية على نقيض الغربيين الذين يقضون على المستبد قضاءً مبرماً، لاعتمادهم النظرة المستقبلية، في حين نجد الشرقيين أسلموا دنياهم إلى آخرتهم فسهل عليهم الاستسلام للاستبداد لذلك وصف الكواكبي الشرقي بأنه ابن الماضي والخيال، أما الغربي فهو ابن المستقبل والجد هو مادي قوي النفس حريص على الاستئثار، والتملك يرى الفضيلة في القوة وكل القوة في المال في حين يغلب على أهل الشرق ضعف القلب، وسلطان الحب، والإصغاء للوجدان ويرون العزَّ في المروءة والغنى في القناعة والفضيلة والراحة في الأنس والسكينة، إضافة لذلك، فالشرقي سريع التصديق يحكم بإحساسه، والغربي لا ينفي ولا يثبت حين يرى، ويلمس فيحكم بعلمه وعقله، كما يبين، المفهوم الضيق للشرف لدى الشرقي فهو أ كثر ما يغار على الفروج كأن شرفه كله مستودع فيها، في حين يبين أن الغربي أكثر ما يغار على حريته واستقلاله، ويخلص الكواكبي في تشخيصه إلى أن أزمة الشرقيين تكمن في إلغاء عقولهم وتقديس الفرد المستبد إلى درجة يعدّون كل ما يتفّوه به مقدساً، كأنه قضاء وقدر لا يرد. في حين لم ينسَ الغربيون أن مصدر القضاء والقدر لله تعالى لا علاقة لمخلوق فيه، وتأسيساً على ذلك يستنتج الكواكبي(26). إن الشرقي لا يمكنه أن يسير على نهج الغربي، وأن عملية تقليد الشرقي للغربي محكومة بالفشل بسبب:

1. وجود اختلاف في الطباع أصلاً، بين الشرقي والغربي يجعل الأول غير مستعد للقيام بالممارسات التي يقوم

بها الغربي.

2 . إذا تكلف بعض الشرقيين وانفلتوا عن طباعهم الشرقية فإنهم لا يحسنون عملية التقليد.

3 . وإذا نجح بعض من هذا البعض فإنه لا يستطيع الاستمرار به.

4 . وإذا استمرت في التقليد الأقلية القليلة فإنها لا تحسن استثماره بما ينفعها في الحياة.

وكبديل عن التقليد، يرسم الكواكبي دوراً للشرقي تجاه الإنسان الغربي، فيقول: يا غرب لا يحفظ لك الدين غير الشرق إن دامت حياته بحريته وفقد الدين يهددك بالخراب القريب.

إنه يرى أن الشرق قادر على العطاء الإنساني الضخم لو اصلح أحواله ونهض من انحطاطه فالشرق له العديد من الإمكانات والخصائص فهو: يمتلك الأراضي الخصبة . منبت العلم والعرفان . طيب المناخ . وفرة المياه، غير مدرك أن تلك السمات هي بالضبط وراء الاهتمام اللا أخلاقي للغرب بهذه المنطقة من العالم وثرواتها التي يتحكم بها ا[illegible] والفقر رغم غناها والضعف رغم [illegible]

ربما كان ذلك عائداً إلـ[illegible] الإصلاحية للاستعمار وأساليب [illegible] لا نجد عند الكواكبي ما وجد[illegible] ومحمد عبده، من وضوح وحسـ[illegible] الاستعمار الإنكليزي بالذات، لأ[illegible] لا تشبه قطعاً أسباب الأفغاني، [illegible] هي أسباب مغايرة تماماً، تعود [illegible] لرجال النهضة، ولحركة التحرر القومي في لبنان وسوريا حيث كانت السيطرة التركية تمارس أبشع وأعنف ضروب الظلم والاضطهاد القومي.... وكان المفكرون الأحرار يرون في السيطرة العثمانية العدو المباشر بل إن بعض أطراف حركة التحرر، كان يسعى إلى التحالف مع الإنكليز أو الفرنسيين ضد هذا العدو المباشر دون أن يرى أو يعلن بوضوح وحسم.

– جميع الذين حضروا المؤتمر يعرفون اللغة العربيه رغم أنهم من مذاهب وشيع مختلفة ويصفقون لكل التصريحات والمقترحات.

إن الاستعمار الأوروبي يشكل هو أيضاً في الوقت نفسه عدواً جديداً. بدأ يصير مباشراً وأنه صار فعلاً عدواً مباشراً مسيطراً في أقطار أخرى (فرنسا في الجزائر، والإنكليز في مصر)، في حين أن موقف المناضلين في مصر، وكذلك موقف الأفغاني ضد السيطرة الاستعمارية الإنكليزية كان يدفعهم إلى الظن بأن التحالف مع هذه الدولة العثمانية يشكل عنصراً من عناصر الكفاح ضد الاستعمار الإنكليزي، رغم أن السيطرة التركية الشكلية في مصر كانت فعلاً سيطرة اضطهاد قومي ضد العديد من البلاد العربية الأخرى.

إن الخوف من وقوع فتنة في البلاد، واستبدال الاستبداد باستبداد آخر، هو الذي جعل الكواكبي(28)، يشدد على أنه يجب قبل مقاومة الاستبداد تهيئة ماذا يستبدل به الاستبداد.

كما يرى أن معرفة الغاية ولو إجمالاً شرط [illegible] ـلى كل عمل وأنه لابد من تعيين [illegible] ـضحاً بحيث يأتي متوافقاً مع رأي [illegible] فهو مع ضرورة توعية الشعب [illegible] تثقيفياً لمحاربة الاستبداد، وهذا [illegible] ـري النظري لا يكفي أن يكون [illegible] ـلخواص، بل لابد من تعميمه [illegible] إحساس الأمة بآلام الاستبداد.

[illegible] ـالفرد المتحمس في شأن عمومي . [illegible] ـب . مثل محاربة الاستبداد يعدي [illegible] وربما الألوف حسب قوة براهينه. [illegible] ـى ضرورة إعداد البديل الثوري [illegible] ـب تعبيرنا الحديث . لا يخفف من [illegible] ـداً ذلك الوهم الذي عبَّر عنه

– استمر المؤتمر أربعة عشر يوماً وانعقدت خلاله ثلاث عشرة جلسة بواقع جلسة يومية تقريباً.

الكواكبي في نهاية كتابه العظيم، من أن وصول الأمة إلى هذا المستوى من الاستعداد، يجعل لها الخيار إن شاءت أن تكلف المستبد ذاته لاستبدال أصول الاستبداد بالأصول المقررة التي تطلبها الأمة وقد نميل كما يقول "دكروب" إلى القول أن في هذا الوهم من الطوباوية بقدر مافيه من الحذر الذي يمكن أن تكون ظروف الاستبداد قد فرضته على الكواكبي.

وهذا ما دعا الكواكبي إلى مراعاة عدم الإشارة صراحةً، وبالاسم، في كتابه "طبائع الاستبداد"، إلى أنه يحارب الدولة العثمانية كما فعل في "أم القرى"، وما قوله (وأنا لا أقصد في مباحثتي ظالماً بعينه ولا حكومة أو أمة مخصصة إلا)(29)، ليلفت الانتباه إلى قصده بأن الحديث عن الكل لابد أن يشمل الأجزاء المنضوية تحته بما في ذلك الاستبداد الحميدي، ومما يؤكد ذلك هجرته إلى مصر التي كانت فراراً من وجه السلطان المستبد عبد الحميد الذي تولى عام (1293 هـ . 1876م)، منصب السلطنة.

إن سفره إلى مصر هو الترجمة العملية التي حققت قوله: "إن محاربة المستبد تبدأ في الهجرة من أرضه"، إن الشغل الشاغل للكواكبي هو نسف جذور الاستبداد لا قطع شجرته وحسب، وهذا لا يجعل من سفره إلى مصر . كما يقول طحان . الترجمة العملية لمقولة الكواكبي بأن محاربة المستبد تبدأ في الهجرة من أرضه. فمحاربة المستبد برأينا تستوجب التجذر في الأرض لا الهروب منها، فحيث تكون جذور الاستبداد ينبغي أن تكون أدوات اقتلاع تلك الجذور بالقرب منها لا أن تكون في مكان بعيد. ثم أن الأرض ليست للمستبد. فهو الطارئ عليها، وهو المؤقت، ومصيره إلى زوال، إن لم يكن اليوم. فغداً فـ(عمر الطغاة قصير)، ولم تدلّنا وقائع تاريخ مقاومة المستبدين أينما كانوا بأنه أمكن إسقاط المستبد عن بعد، والأمثلة أكثر من أن تحصى في التاريخ القديم والمعاصر وانتفاضة شعبنا الفلسطيني ربما كانت المثال الأقرب والأنصع لما نقوله ونحاول أن ندلّل عليه.

ونخلص أخيراً إلى القول:

بأن أفكار الكواكبي (30) تعد مجالاً رحباً للنقاش بين مؤيد ومعارض، بعضهم يعده مفكراً أصيلاً يحاول التنقيب عن عثراته محاولة منهم لصياغة بعض الملاحظات المنهجية والمضمونية عن آثاره ولكننا إذا قرأنا آراءه في سياق عصره فإننا نستطيع إيراد الملاحظات التالية:

آ . بعض التناقضات الظاهرية في فكره، منها أنه حين يصف الإنسان بأنه ذو طبيعة شريرة، وتارة ينسبه إلى فطرة خيّرة، وهو يدلّل في كل مرة على ما يورده حول تلك الصفات ويبدو أن ذلك جاء من الاستعدادات المزدوجة القابعة في كل إنسان، مما يجعل بالإمكان إلصاق صفتي الخير والشر به، كما أن الكواكبي يرى أن إهمال الدين والتربية وما يعانيه الناس من التفرّق، وهي أسباب ما نحن فيه من تخلف، ومآسٍ ثم يعود إلى القول بأن الاستبداد هو السبب الرئيسي في ذلك كله وأنه يؤدي إلى الإهمال والكسل والجهل والتفرّق، وربما وقع الكواكبي في هذا التناقض بسبب التداخل الذي نلاحظه بين أسباب التخلف وأسباب الاستبداد مما يجعل الأمر مربكاً لمفكر أراد تحليل مشكلات برزت تواً في بلاده، التي لم تزل تنفض عنها غبار التوقف الحضاري الذي دام فترة طويلة.

ب . وكما قد يؤخذ عليه أنه يجذب من يناقشه لصالح فكر منجز، يتمثل في مبادئ العقيدة الإسلامية لكن ذلك لا يعيبه مادام لا يقدّم أيديولوجية تسويغية لما هو قائم بل على

العكس من ذلك، نراه يرفض الواقع القائم لصالح فكر اقتنع بصحته وعدم تناقضه مع العقل والعصر.

ج . تقصيره في فهم علاقة الاستبداد بالاستغلال، فهو وإن كان قد أعطى رجال الدين الأولوية في إنشاء الاستبداد، إلا أنه لم يتعمق في إمكانية نشوء الاستبداد مالياً، وهذا يمكن تسويغه تاريخياً بالنظر إلى بروز دور رجال الدين في ظل حكومة غير وطنية في حين لم يكن بالإمكان وعي دور الاستغلال المالي في التحكم بالحكومة.

د . إنه مفكر واقعي: كان يستهدف في كل طرحه خير الإنسان ومن هنا فإن آراءه جاءت صحيحة في أكثرها، نتيجة صحة المقياس (الإنسان) الذي انطلق منه في صياغة أفكاره، وتجلت واقعية الكواكبي في أن الاستبداد فكرة عاناها الك الاستبداد العثماني في بلا نتيجة اطلاعه على الأفكار من أوروبا، وعن طبائعه م في بحث مسألة التخلف معاصريه . ثقته بأن الدي فكل إنسان بحاجة إلى دين لا يدين بدين، وإنما الفر التسميات، ولا يتعلق بجوهر وجود الإله . ربطه العلم بالعمل، وطالب باتصال القول بالعمل في مجال مراقبة الحكام، ومحاسبتهم، مستنتجاً بأن الحكومة تستبد مالم تجد عليها رقيباً، وأن السياسي مهما بدا عادلاً فإنه سرعان ما يستبد مالم يرَ حداً يحد من مغريات السلطة التي يملكها.

– ***إن طرقة التخيل الروائي قد ساعدت الكواكبي على إيجاد شخصيات بينها شخصيات غريبة عن الإسلام.***

– ***إن مؤتمر أم القرى لم يكن حقيقة واقعة، إنما هي صورة في مخيلة المؤلف.***

وقد جاءت مواقفه الفكرية متوافقة وسلوكه العملي مما جعله منسجماً مع نفسه في توافق القول والعمل، ويؤكد ذلك رفضه استسلام منصب قضائي في راشيا حاول أن يرشيه به المستبدون وغير ذلك من المواقف الفكرية(31)، التي ندر أن نراها لدى المفكرين المسلمين حتى الحديثين منهم ولنذكر الحل الدقيق الجديد الذي أوجده لموضوع الخلافة، وآراءه البصيرة في الجهاد، والطريقة الواقعية التي أوضح بها ظروف الفتوحات وقوانين الجمعية التي يريد إنشاءها والمبادئ التي يجب اتباعها للتخلص من الاستبداد.

إضافة للطريقة المفصلة، التي درس بها الاستبداد في مظاهره وجميع ميوله الأشد خفية، ودراسته للشخصيات وذلك من خلال ثقافته الواسعة المتأثرة بالتحرر الغربي (الثورة الفرنسية خاصة)، ولكن ذلك لم يمنع الكواكبي أن يقع في بعض الأحيان في أخطاء استنتاجية، قادته إليها حماسته وأسلوبه الخطابي، الذي كان يجعله يلقي القلم جانباً . كما يقول عباس محمود العقاد . ليتحدث إلى قرائه حديث الخطيب على المنبر ي يزعم بها الانتصار بسهولة افظين وتوهمه أن العقبات التي يته ماهي إلا صعوبات مالية

ض عدم الوضوح والتناقض في طبيعة المرحلة التاريخية(32). ، الكواكبي عن مصالح التطور الرأسمالي المبتدئ في البلدان العربية، وعن مصالح الطبقة البرجوازية الناشئة، ومع ذلك، فقد لعبت أعماله ومؤلفاته دوراً بارزاً في تطوير الفكر القومي . الوطني العربي وساهمت في ولادة ونضج أفكار التحرر القومي والاجتماعي.

وعكست أفكار بعث الخلافة كشكل أولي للأيديولوجية القومية . الوطنية العربية التي تحددت بشكل مبسط جداً من قبل عبد الرحمن الكواكبي تطلع العرب الذي ظهر وتنامى نحو التحرر القومي.

فلقد غدت فكرة الخلافة برئاسة خليفة عربي التي أعطت للعرب مكانة خاصة بين الشعوب الإسلامية أداة للقومية العربية ولم يكن الشكل الروحي . الديني سوى تغطية للفكرة القومية العامة حول التحرر القومي ومما يؤكد ذلك بشكل خاص أن مؤيدي هذه الفكرة لم يكونوا جميعاً من الأيديولوجيين العرب المسلمين بل كان كثير منهم من العرب غير المسلمين فقد كان لويس الصابونجي الصحافي الذي هاجر إلى أوروبا في بداية الربع الأخير من القرن التاسع عشر من أوائل منظري فكرة الاستقلال العربي عن طريق بعث الخلافة كأكثر الأشكال الأيديولوجية والسياسية ملاءمة بالنسبة لذلك الوقت، وبدأ في عام 1991 يصدر في لندن صحيفة الخلافة والمجتمع العربي التي دعا فيها إلى بعث الخلافة العربية، وجعل مقرها في مكة، كما كان نجيب عازوري العربي المسيحي الفلسطيني الأصل، داعية آخر من دعاة استقلال الممالك العربية من الامبراطورية العثمانية عن طريق بعث الخلافة العربية، وأعلن في عام 1904 في باريس عن تأسيس جمعية سياسية عربية (رابطة الوطن العربي) وفي عام 1907 بدأ بإصدار صحيفة الاستقلال العربي باللغة الفرنسية.

كما كان للكواكبي (33) تأثير كبير على كثير من لاحقيه من أمثال رشيد والعريسي ومالك بن نبي وجمال عبد الناصر كما كان له تأثير جماعي، فقد توالت ظهور الجمعيات بعد وفاته منها جميعة العلماء المسلمين الجزائريين (1350 هـ =1931م)، رئيسها عبد الحميد بن باديس، وبعد مضي ربع قرن على مطالبة الكواكبي بعزل الخليفة العثماني، أعلن الأتراك عزله في الربع الأول من القرن العشرين، كذلك ائتمر المسلمون في القاهرة للتباحث في أحوال المسلمين.

لقد كان الكواكبي متقدماً على كثير من معاصريه ولاحقيه بل ليكاد يبذّ كثيراً من متطرفي عصرنا الراهن.

لقد كان الكواكبي مفكراً جريئاً، قدّم إسهامات متميزة للحركة القومية والوطنية رغم قصر المدة التي استضيف بها على هذه الأرض، حيث لم يستطع تحالف السلطة والفقيه (أبو الهدى الصيادي) أن يحتمل بقاء مثل هذه الشخصية الفريدة(34)، فاستأجر العثمانيون باستامبول أحد عملائهم الذي حضر إلى القاهرة، ودس السم للكواكبي، فأدركته الوفاة الفجائية في مساء الخميس (6 من ربيع الأول سنة 1320 هـ /الموافق 14/يونيو/ سنة 1902)، فأصاب الحزن بل الذهول كل الأحرار المناضلين لا في القاهرة فحسب، بل في مختلف أنحاء الوطن العربي الكبير، وشيعت القاهرة جنازته في موكب مهيب حضره مندوب عن الخديوي عباس. يومها كتب الناس على قبر الكواكبي كلمة (الشهيد).

أما السلطان عبد الحميد فإنه بعث من قبله برسول ثانٍ هو عبد القادر القباني صاحب جريدة (ثمرات الفنون) البيروتية، ليأتي منزل الكواكبي ويحرز أوراقه الخاصة، وفيها أصول كتابين جديدين له هما (صحائف قريش) و(العظمة لله) ثم ينتزعها ويرسلها إلى السلطان، كما انتزع رسوله الأول بالسم حياة مفكرنا العربي العملاق.

على ضريحه في القاهرة بيتان من الشعر لحافظ إبراهيم نستعيد من خلالهما بعض صفات الكواكبي بمناسبة مرور مائة عام على استشهاده:

هنا رجل الدنيا هنا مهبط التقى

هنا خير مظلوم هنا خير كاتب

قفوا واقرؤوا أم الكتاب وسلموا

عليه فهذا القبر قبر الكواكبي

الاحالات والهوامش:

(*) . البحث الفائز بالجائزة الأولى مناصفة ضمن مسابقة مجلة "الموقف الأدبي" لعام 2002.

(**) . باحث من سورية...

(1) . الاستبداد وبدائله في فكر الكواكبي . محمد جمال طحان . ص (550 . 551 وص 246)، ونشير إلى أن لقب الكواكبي عائد إلى مهنة الحدادة، وصنع المسامير، التي تسمى الكواكب لاستدارتها ولمعانها (ص43 الكواكبي . الرحالة ك . عباس محمود العقاد).

(2) . السابق ، ص 249.

(3) . دراسات في الإسلام . مجموعة مؤلفين (محمد دكروب) . (ص 172 . 173 وص153)، من المفيد الإشارة هنا إلى الرؤية المتقدمة لمفهوم الاستعمار، ومن هؤلاء الشيخ الشهيد عبد الحميد الزهراوي (1855 . 1916). الذي كان يقول: "إن هجوم الغرب على الشرق ليس هو هجوم دين على دين، وإنما هو هجوم قوة على ضعف وعلم على جهل، وغنى على فقر، فانظروا وتساءلوا لماذا أنتم ضعفاء؟!... وهو يعكس فكراً متنوراً أين منه أصوليو اليوم!... ".

(4) . انظر :في البدء كانت الممانعة . سهيل القش (ص 51 . 52).

(5) . المثقفون العرب والغرب . هشام شرابي . ص 21.

(6) . عبد الرحمن الكواكبي . عباس محمود العقاد . (ص 55 وحتى ص 59)ـ من المعروف أن المرحلة المبكرة في حياة الكواكبي قضاها عند خالته صفية التي زرعت فيه بذور الخير والمعروف وإيثار الحق في مدينة إنطاكية التي هي أهم حواضر المسيحية، بل ربما أهمها ففيها (تسمى التلاميذ أول مرة بالمسيحيين . أعمال الرسل 11: 26)، وفيها بنيت أول كنيسة في تاريخ المسيحية سنة 36م، مما يجعلني أعطي دوراً هاماً لتلك المدينة في إرساء مفاهيم التسامح والعيش المشترك التي ما فتئ الكواكبي ينادي بها فيما بعد.

(7) . الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي . محمد عمارة . (ص 20 . 21).

(8) . عبد الرحمن الكواكبي العبقرية الثائرة . محمد شاهين حمزة (ص29).

(9) . مصدر سابق رقم 7 . (ص 26 . 27).

(10) . انظر المصدر رقم 6 ونود أن نشير هنا إلى وجه الشبه بين الكواكبي والفييري (مصدر رقم 7 ـ ص 329). انحدار كل منهما من بيت شرف ونبل وسياحتهما في المحيط الأكبر لبلديهما، وعشقهما الحرية، وتتلمذهما على الكتاب الأحرار. لقد أخذ الكواكبي عن الفييري القواعد والكليات، والأمثلة التي ضربها لأوضاع الحرية والاستبداد في أوروبا، ثم تمثلها، وهضمها، ثم طبقها بعبقرية ملحوظة على واقع الشرق وبيئة العرب والمسلمين، وكانت مظالم الدولة العثمانية التي عاشها واكتوى بنارها ماثلة أمامه وهو يكتب، وباعثة له على الخلق والإبداع، كما كان فكر الفييري منيراً له سبيل سلوك هذا الباب من أبواب الفكر وفاتحاً له هذا الميدان من ميادين التأليف.

(11) . فارس النهضة والأدب . عبد الرحمن الكواكبي . د. ماجدة حمود (ص 52 . وحتى 54).

(12) . تكون حركة التحرر في المشرق العربي من منتصف القرن التاسع عشر . 1908 . ل.ن. كوتلوف (ص417).

(13) . مصدر سابق رقم 7 . (ص114 . وحتى ص 118).

(14) . مصدر سابق رقم 8 ص 71.

(15) . الكواكبي المفكر الثائر . نوربير تابييرو ص 56 وحتى 61.

(16) . مصدر سابق رقم 11 ص 18 وحتى 20.

(17) . مصدر سابق رقم 15 ص (170 . 171)، ونذكر أن مسألة الخلافة العربية (مصدر رقم 12 . ص 412 . 413 .كانت على مشارف القرن التاسع عشر والعشرين مشكلة المشاكل بالنسبة للقوميين العرب، وفي عام 1879، بدأ المويلحي يصدر في مدينة نابولي صحيفة "الخلافة" التي طرح فيها مطلب إعادة منصب الخليفة المغتصب إلى العرب، كما نوقش الموضوع على صفحات "المنار" القاهرية التي كان يصدرها تلميذ محمدعبده، محمد رشيد رضا، وقد طرح الكواكبي أكثر التطورات تصوراً وتعليلاً بخصوص تحرير العرب القومي عن طريق إقامة خلافة عربية وبشير عباس محمود العقاد (مصدر رقم 6 . ص 255)، إلى أن كل ما يفهم من حرص الكواكبي على الخلافة العربية القرشية، أنه لم يكن يعمل لمبايعة الخديوي عباس الثاني بالخلافة الإسلامية، وانه ربما استعان به لإضعاف خلافة عبد الحميد والانتفاع بنفوذه في البلاد المصرية.

(18) . مصدر سابق رقم 7 (ص300 وحتى 304).

(19) . مصدر سابق رقم 1 (ص 510 وحتى 515 وص 527)، وللوقوف على المعاني المتعددة لمفهوم الأمة نرى العودة إلى د.محمد شحرور . دراسات إسلامية معاصرة في الدولة والمجتمع.

(20) . مصدر سابق رقم7 .(ص 48 وحتى 50).

(21) . مصدر سابق رقم 11 . (ص 41 وحتى 43).

(22) . مصدر سابق رقم 1 . (ص 314 وحتى 315 وص 502). يرى الكواكبي أن الإصلاح الذي قامت به اللوثرية، هو الذي قاد إلى تقدم أوروبا، ويشاركه بشكل عام أغلب رواد النهضة العربية، ويقول المستشرق الفرنسي نوربير تابيرو (ص98)، إن الكواكبي يشعر بعطف شديد نحو البروتستانت الذين هم عماد العودة إلى مبادئ الأصول (=الإنجيل) بالنسبة للكاثوليك الذين هم كما يقول عماد التقليد، والشيخ محمد عبده يشعر بنفس العطف تجاه البروتستانت إذ أنهم يتقاربون كثيراً مع الإسلام، ولكن هشام شرابي (مصدر رقم 5 ص 38)، يقول إن بعض الكتاب قارن حركة الإصلاح الإسلامي بالثورة البروتستانتية و"محمد عبده" بـ "لوثر". ليس هناك أبعد عن الحقيقة من هذه المقارنة. كانت النزعة الإصلاحية في الاسم أرثوذكسية متجددة ولم تكن دعوة محمد عبده لإعادة صياغة العقيدة بل الرجوع إلى الإسلام الصحيح فلم تشابه هذه الحركة في بعض جوانبها الفلسفة البروتستانتية بقدر ما شابهت بعض أوجه الخط التو مائي الجديد في كاثوليكية القرن العشرين نقول بأن المقارنة يجب أن ينظر إليها في حدود ضيقة ذلك أن الفكر الإصلاحي من الناحية العقائدية والمنهجية استوحى في الدرجة الأولى القضاة وعلماء الفقه الإسلامي في العصور الوسطى.

(23) . مصدر سابق رقم 11ـ (ص 88 وحتى 132).

(24) . مصدر سابق رقم 7 . (ص 90 وحتى 271).

(25) . مصدر سابق رقم 11 . (ص 79 وحتى 80).

(26) . المعرفة السورية (عدد 415) . 1998 . علاء الجوادي (ص 80 . 81).

(27) . مصدر سابق رقم 3 . (ص 149 وحتى 151).

(28) . السابق (ص 154 . 155).

(29) . مصدر سابق رقم 1 . (ص 246 وحتى 247).

(30) . السابق (ص 317 وحتى 320)، (بتصرف).

(31) . مصدر سابق رقم 15 (ص 179 . وحتى 183) (بتصرف).

(32) . مصدر سابق رقم 12 . (ص 417 وحتى 419).

(33) . مصدر سابق رقم 1 . (ص 552). نشير هنا إلى أنه ومنذ عام 1919، صارت تنشأ جمعيات

سرية أولها الجمعية "القحطانية" التي لا يخرج منهاجها عن الاستقلال الذاتي للعرب، وفي عام 1911 أنشئت "الجمعية العربية الفتاة" التي كانت تطالب في البداية باللا مركزية في الامبراطورية العثمانية، وانتهت بالمطالبة باستقلال الأقطار العربية وفي عام 1912، تأسس في القاهرة "حزب اللا مركزية الإدارية العثماني"، ونشأ في سورية ولبنان والعراق جمعيات نادت بالإصلاح في إطار الامبراطورية منها "الجمعية البيروتية" وجمعية "النهضة اللبنانية"، و"النادي الوطني العلمي" البغدادي، والجمعية "الإصلاحية في البصرة"، وفي عام 1913، عقد في باريس مؤتمر للحركات والأحزاب العربية برئاسة الشيخ عبد الحميد الزهراوي، وأنشئت في نفس الفترة جمعيات سرية منها (العهد) في استنبول، و(العلم) في الموصل، و(الثورة العربية) في القاهرة: (انظر مجلة المعرفة السورية العدد 414 . 1998 ص 25 وحتى 27 محمد الجندي).

(34) . مصدر سابق رقم 7 . (ص31 وحتى 32).

المراجع...

(1) . الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي . محمد عمارة . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1970.

(2) . الاستبداد وبدائله في فكر الكواكبي . محمد جمال طحان . دراسة . منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1992.

(3) . عبد الرحمن الكواكبي . الرحالة (ك) . عباس محمود العقاد . دار الكتاب العربي . بيروت 1969.

(4) . الكواكبي المفكر الثائر . المستشرق الفرنسي نوربير تابييرو . ترجمة: علي سلامة . منشورات دار الآداب بيروت . ط1 كانون الأول 1968.

(5) . فارس النهضة والأدب . عبد الرحمن الكواكبي . دراسة . د.ماجدة حمود . منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق 2001.

(6) . عبد الرحمن الكواكبي العبقرية الثائرة . محمد شاهين حمزة . منشورات المكتبة العلمية ومطبعتها . القاهرة ط1 . 1958.

(7) . المثقفون العرب والغرب . هشام شرابي . دار النهار للنشر . ط2 . 1978 بيروت.

(8) . تكوّن حركة التحرر الوطني في المشرق العربي من منتصف القرن التاسع عشر . 1908 . ل.ن. كوتلوف . ترجمة: سعيد أحمد . منشورات وزارة الثقافة السورية . دمشق 1981.

(9) . الفكر العربي الحديث . رئيف خوري . قضايا وحوارات النهضة العربية . منشورات وزارة الثقافة السورية . ط3 . 1993.

(10) . أسس التقدم عند مفكري الإسلام في العالم العربي الحديث . د.فهمي جدعان . المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1979.

(11) . دراسات في الإسلام . مجموعة مؤلفين . دار الفارابي . بيروت . ط1 . 1980.

(12) . في البدء كانت الممانعة . مقدمة في تاريخ الفكر السياسي العربي . د.سهيل القش . دار الحداثة بيروت . ط1 . 1980.

المجلات:

. المعرفة السورية العدد 414 . 1998.

. المعرفة السورية العدد 415 . 1998.

□□□

الشعر الجاهلي
ونظرية التأليف الشفاهي
في ضوء النقد العربي الحديث

د.محمد بلوحي - الجزائر

إن خصوصية النص الجاهلي باعتباره نصاً نشأ في ظروف وملابسات غير التي ولدت فيها النصوص العربية اللاحقة هي التي جعلت قضاياه النقدية تتشعب، مستعينة في أغلب أطروحاتها بآليات النقد الغربي. ومسألة شفاهية النص الجاهلي بقدر ما كان لها حضور في إشكالية النحل والانتحال، كذلك كان لها حضور في نظرية التأليف الشفاهي، لكونها تنظر في النصوص من حيث هي مبنية على تقليد شفاهي غير التقليد الذي تقوم عليه النصوص في مرحلة الكتابة، والإشكالية منبع التنظير لها هو البحث في التراث الشفاهي للشعوب وبخاصة منه القصائد الهوميرية والتاريخ النصي الخاص بها، فالإنشاد وصيغه الخاصة هو الجوهر الذي تقوم عليه نظرية التأليف الشفهي.

-إن خصوصية النص الجاهلي كونه نصاً نشأ في ظروف وملابسات غير التي ولدت فيها النصوص العربية اللاحقة، هي التي جعلت قضاياه النقدية تتشعب، مستعينة في أغلب طروحاتها بآليات النقد الغربي.

حاول حسن البنا أن يطبق نظرية التأليف الشفهي -لـ "والتر. ج. أونج" التي طرحها في مؤلفه "الشفاهية والكتابية"- على القصيدة الجاهلية، ونحن نسعى لتتبع تمثله لهذه النظرية إذ نلفيه يقول: ((انشغلت بهذا الكتاب منذ صدوره، وقرأته وأفدت منه في دراساتي عن الشعر العربي القديم. ومنذ ذلك تمنيت أن يطلع عليه القارئ العربي لشدة مناسبته للثقافة العربية التي تعد شفاهية الأصل ومتحولة إلى الكتابية منذ مطلع الإسلام إلى الآن))(1)، وذلك ما بين لنا المنطلق النظري لمقاربة حسن البنا عز الدين لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي.

تقوم مقاربة حسن البنا عز الدين لقصيدة الأطلال على افتراض أساسي يرى أن القصيدة الجاهلية تجسد أنموذجاً عميق الدلالة على مجتمع يعتزم الانتقال من مرحلة الشفاهية إلى مرحلة الكتابية، معتبراً الشعر الجاهلي يشكل الأنموذج الأرقى في التراث العربي المبني في بنائه على الأسلوب التقليدي القائم على الصيغ التي رسختها ظروف الإنشاد الشفاهي.

إنه يرى في المقاربات السابقة أنها لم تكن سوى إشارات عابرة تفتقر للدقة والصياغة العميقة والفحص العلميين شأن مقاربة مصطفى ناصف وأدونيس (2) على سبيل المثال لا الحصر.

إن الإقرار بشفاهية القصيدة الجاهلية، ومحاولاتها التأسيس لمنهج شعري جديد قوامه

-*خاصية الشعر الجاهلي مؤسسة على الشفاهية، كون الذاكرة قامت بدور متميز تماماً في الثقافة الشفهية عن ذلك الذي قامت به الثقافة الكتابية.*

الكتابة، جعل حسن البنا عز الدين يختار المنهج البنائي في مقاربته لقصيدة الطلل في الشعر الجاهلي سبيلاً، إيماناً منه على قدرة هذه القراءة على فحص تلك الفرضية من جهة، والوقوف على طبيعة القصيدة الجاهلية من خلال آليتي الإحصاء، وإحداث مجموعة من العلاقات بين مقدمتها الطللية وبقية الأجزاء المكونة لها، مبتعداً عن الأحكام الجاهزة التي طبعت مقاربات القدماء والمحدثين على السواء.

قد يكون لهذا التحديد مسوغه لحل إشكالية مقاربة الشعر الجاهلي الذي تتجاذبه المناهج النقدية المعاصرة التي أسست لنظرياتها أنطاقاً من الأعمال الإبداعية الكتابية. أما خاصية الشعر الجاهلي فمؤسسة على الشفاهية، باعتبار أن ((الذاكرة قامت بدور متميز تماماً في الثقافة الشفهية عن ذلك الذي قامت به الثقافة الكتابة))(3)، ومن ثم، صار لدى حسن البنا عز الدين اقتناع بضرورة الاستعانة بنظرية التأليف الشفاهي لباري ولورد، إذ من خصوصياتها:

- العلاقة الوثيقة مع المنهج البنائي الذي تبنته مقاربة حسن البنا عز الدين لقصيدة الأطلال.
- أهميتها القصوى في مقاربة الشعر الجاهلي ذو الطابع الشفاهي. خاصية الشفاهية هذه هي التي بررت لدراسة حسن البنا لاستحضار نظرية باري ولورد، إذ إن المجتمع الجاهلي يتأهب للانتقال من مرحلة الشفاهية إلى الكتابية كما ذكر.

تحرص نظرية التأليف الشفاهي لباري ولورد على التمييز بين مستويين في العملية الشعرية والثقافية، فثمة جدل فعّال بين الكتابة بوصفها قوة تعيد بناء الوعي، والشفاهية من حيث هي نقيض للكتابة نفسياً وثقافياً، والحرص على وضع الكتابة علامة من علامات التميز بين ما هو كتابي وماهو شفهي، ومن ثم تأتي النتائج غير متوقعة، فالنظام الشفاهي ينفرد بخصوصيات ليست مطابقة للنظام الكتابي دائماً؛ إذ إن الأدب الشفاهي متداخل النظم، ويجسد بؤرة اندماج طرق تفكير متعددة، وبخاصة ((فيما يتصل بتشكيل اللغة المعددة الأصول والمحافظة عليها هو العملية الطبيعية لتكوين المعجم الشعري عبر الزمن، فالقصائد... كانت تؤلف في لغة شعرية حيث كان قد احتفظ بالأشكال القديمة وأدخلت أشكالاً جديدة من خلال العون الذي أعطته هذه الأشكال للشعراء))(4) في صياغة الهندسة الكلية للقصيدة في معجمها وبنيتها التركيبية والدلالية والإيقاعية.

تلتقي نظرية التأليف الشفاهي مع المنهج البنائي في مجموعة من الأسس، تجعل من اشتراك أدواتهما مجالاً رحباً لمدارسة الشعر الجاهلي القائم على الشفاهية وطموح المناهج الحديثة في استبعاد الأحكام غير المبنية على وقوف متأن في دراسة الوشائج التي تشيد بنيتها، دون مراعاة العامل النفسي المراد إحداثه في المتلقي في حد ذاته، بل في قدرة ذلك العامل على تشكيل بنية القصيدة بشكل يضمن حسن الأداء ويوافق المنهج الشعري الذي ارتضاه صاحبه.

يمكن من خلال ما سبق حصر مجموع العلاقات التي تتقاطع فيها النظرية الشفاهية والمنهج البنائي كما حدده حسن البنا عز الدين في:

- اهتمام البنائية بتحليل التقاليد الشفاهية في مجال الدراسات الأنثروبولوجية فيما يسمى بثقافة البدائيين، تحليلاً يستلهم الأفكار التي روج لها دو سوسير في كتابه دروس في اللسانيات العامة.
- محاولة فحص تلك التقاليد الشفاهية دون

اعتبارها طرفاً مقابلاً للأدب المنتج في ثقافة تعتمد الكتابة أداة.

- مراعاة أولوية الكلام الشفاهي –كما نبه دو سوسير– على الكتابة، فالثانية أداة مجسدة للفظ التواصل الشفاهي، ومن ثم فالكتابة تقدم الكلام تقديماً مرئياً بعد أن كان صوتياً فحسب.
- ومهما يكن فرواد البنوية لم يكن اهتمامهم موجهاً في الأساس للفروق التي يمكن أن تلاحظ بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة.

تظهر أهمية نظرية التأليف الشفاهي في مقاربة الشعر الجاهلي، في الوضع الأصلي للقصيدة الجاهلية، فالقدماء والمحدثون يتفقون على أن الشعر العربي نشأ شفهياً لأسباب فصلت كتب تاريخ الأدب والأخبار الحديث فيها، سواء أتعلق ذلك ببحثهم الدائب عن طبيعة تلك النشأة أم في استفاضتهم عن التشكيل المعماري لها "مجموعة من الأبيات، كل بيت بشطر" الذي يراعي –كما يدل إيقاعه الموسيقي عليه– قوة التأثير وشد الأسماع. وذاك ما يفسره اهتمامهم المفرط بحسن المطالع لجعل السامعين أكثر شوقاً لتتبع ما يعرض عليهم من بضاعة شعرية، جمالها أو قبحها متوقف إلى حد بعيد على حسن الأداء وبراعة الاستهلال.

حفلت المقاربات النقدية القديمة والحديثة أيضاً بمشكلة أسست دون أن تدري لمقاربة جديدة، تسعى إلى تحويل إلى زاوية أخرى من شأنها أن تقلل من عقم الجدال الذي صبغ تلك المقاربات تحت اسم "الوضع، الانتحال، الشك.."، وذلك بجعل الاهتمام يوجه إلى فهم الجدلية القائمة بين النص الشفاهي والنص المكتوب، منه الوقوف على طبيعة الفعلية العربية التي أنتجت النظام الأول أو الثاني أو هما معاً، على اعتبار أن القصيدة الجاهلية إن صحت شفاهيتها، فهي تثبت من خلال قربها من الإسلام، أن المجتمع العربي ذاته كان يتأهب لاستقبال عهد جديد وسمة نص جديد أيضاً، لا ينبغي أن يقرن نظامه بنظام سابقه، ومن شأن هذا التقابل بين الشفاهية والكتابية أن تمنح إجابات شافية عن جدلية القصيدة الجاهلية ذات الأصل الشفاهي، وفي الوقت نفسه كانت القصيدة تمر بمرحلة الانتقال من الشفاهي إلى الكتابي.

–النظام الشفاهي ينفرد بخصوصيات ليست مطابقة للنظام الكتابي دائماً؛ إذ إن الأدب الشفاهي متداخل النظم، ويجسد بؤرة اندماج طرق تفكير متعددة.

إذا كان الأمر كذلك فإن اعتماد المنهج ((يسمح لنا بالإفادة من المناهج الأخرى وتتبع لتحول المحلل أن يكشف عن طبيعة البنوية التي هي مناط البحث في معظم تلك المناهج وإن اختلفت طرائقها إليها))(5)، ومن ثم لا يصبح المنهج منغلقاً بل يتيح إمكانيات استحضار مناهج أخرى هي في الأصل بنوية بتسميات مختلفة.

تسعى قراءة حسن البنا عز الدين إلى كشف أنماط قصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي من أجل تحقيق هدفين:

1- الكشف عن طبيعة أنماط قصيدة الأطلال ذاتها، وهو هدف لم تهتد الدراسات الحديثة إليه، فهي إما كان اهتمامها منصباً على جزء واحد من القصيدة دون مراعاة علاقاته بالأجزاء الأخرى، وإما اكتفت بالمقدمة الطللية منفصلة عن البنية العامة للقصيدة بكاملها.

2- تحديد تلك الأنماط من أجل تهيئتها للمقارنة مع الأنماط الأخرى.

أقام حسن البنا عز الدين وصفه لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي على فحص مجموعة كبيرة من الديوان الشعري الجاهلي، ممثلة في المتون الشعرية الآتية: المعلقات، المفضليات، الأصمعيات ودواوين الأفراد الجاهليين ومعظم المخضرمين، مستبعداً كل قصيدة بدا فيها تأثير

-قراءة الشعر الجاهلي تستكشف عن منحى خاص للشعراء في مقدماتهم الطللية، فالشاعر الجاهلي عندما يكتفي بالطلل دون أن يربط بتقاليد خاصة يقرنه بالبلى والقدم، ويحاول أن يقيم علاقاته مع طلله.

للإسلام، وقد مكن ذلك من جمع ما يقارب 180 قصيدة. وقد كان تحديده لقصيدة الأطلال بنظام خاص يراه محكماً إذ جعلها:

-كل قصيدة تتصدرها الأطلال بشكل واضح أساسي دون مراعاة المتعلقات بها "الطيف، الشيب، الظعائن...".

-مراعاة الجزء الثاني من القصيدة سواء ذكر الناقة أم لم يذكر.

-مراعاة الجزء الثالث من القصيدة بغض النظر عن طبيعته.

يطمح حسن البنا عز الدين من خلال تحديد لدراسة بهذا الشكل إلى وصف قصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي رأسياً وأفقياً، وقد حول ذلك الوصف والتحديد إلى تصنيف القصيدة الطللية إلى:

-نمط القصيدة الثنائية "المقدمة الطللية ووحدة الناقة وما حل محلها".

-نمط القصيدة الثنائية "المقدمة الطللية ووحدة الناقة ووحدة الفخر أو المديح".

من خلال هذين النمطين تم له تحديد خمسة أشكال للقصيدة الثنائية، تكون فيها المقدمة الطللية مردفة بـ:

-مقدمة طللية + ناقة وفخر شخصي (21) قصيدة.

-مقدمة طللية + فخر شخصي يشمل الناقة (26) قصيدة.

-مقدمة طللية + هموم متصلة بالمقدمة الطللية (36) قصيدة.

-مقدمة طللية + فخر شخصي أو قبلي + رسالة أحياناً دون ناقة (46) قصيدة.

-مقدمة طللية + مديح أو رثاء دون ناقة (32) قصيدة.

فيما تشمل القصيدة الثلاثية نمطين:

-مقدمة طللية + ناقة + فخر شخصي أو قبلي (35) قصيدة.

-مقدمة طللية + ناقة + مديح أو رثاء (15) قصيدة.

ويبدو أن الوصف الذي حدده حسن البنا عز الدين مبني في الأساس على إحصاء يراعي الأجزاء اللاحقة على المقدمة الطللية، ويكشف ذاك التنوع في أنماط قصيدة الأطلال الجاهلية صعوبة إصدار أحكام قاطعة حول بنيتها ما لم تتضافر جهود باحثين كثيرين، يتخذون من المتن الشعري في شموله مجالاً للدراسة والفحص بعد إقامة إحصاء يمنح الحكم على بنية الأطلال صبغة الدقة والابتعاد عن الحكم على الكل من خلال الجزء.

يرصد حسن البنا عز الدين في آخر وصف للأنماط البنائية لقصيدة الأطلال مجموعة من الأدوات الشعرية التي يتم بها الانتقال من المقدمة الطللية إلى المتعلقات بها، ويقدم بذلك نماذج لكل شكل من الأشكال المحددة سلفاً في النمطين الثنائي والثلاثي.

ثم يعرض حسن في تحديده لطبيعة بنية المقدمة الطللية لمجموعة من الدراسات القديمة والحديثة التي تناولت مشكلة النسيب، محدداً بداية الاهتمام بها بوصفها قضية نقدية بابن سلام الجمحي وينتهي مع وقفات عبد الرحمن بن خلدون، ويعترف لهما بالفضل في فهم سر النسيب في القصيدة التقليدية، ويقر بتبصرهما النقدي، وإن لم يكن ذلك التبصر قادراً ((أن يأخذ خطاً متنامياً فعالاً في النظرية العربية القديمة، بل ظل مجدداً إطاراً جميلاً لصورة اختلطت فيها الألوان دون أن تنتج لوحة، وذلك لعدم ائتلافهما ونبوّها عن مساحتها، وافتقادها كثافته الفنية

المعقولة))(6)، أما ما تبقى من النقاد فقد تهافتوا على التقاط رأي ابن قتيبة الذي شهد له كمال أبو ديب بالتفرد و التميز كما سبقت الإشارة، فيما حصرت الدراسات الحديثة اهتمامها في الإسهام في جدلية الحس الفردي والجماعي في النسيب، وهل ثمة فروق جوهرية بين الأطلال والنسيب.

انتظمت مقاربة حسن البنا عز الدين في وصف بنية المقدمة الطللية وفق ثنائية التحليل اللغوي والأدبي، دون أن يحدث شرخاً واضحاً بين المجالين، إذ حصر الدراسة فيما هو لغوي من شأنه أن يوسمها بالجفاف وإشارة الشؤم، أما إذا حصرت فيما هو أدبي فإنها غارقة في الذاتية لا محالة، لذلك قسم حسن البنا عز الدين وصفه للمقدمة الطللية إلى:

1- قسم توصف فيه المقدمة من خلال الطلل، عندما لا تقيم وشائج مع تقاليد نسيبية (م أ).

2- قسم يوصف فيه الطلل من خلال علاقته بتقاليد "الظعن، الطيف، الخيال" (م ب).

المقدمة (أ):

إن قراءة الشعر الجاهلي تستكشف عن منحى خاص للشعراء في مقدماتهم الطللية، فالشاعر الجاهلي عندما يكتفي بالطلل دون أن يربط بتقاليد خاصة يقرنه بالبلى والقدم، ويحاول أن يقيم علاقاته مع طلله، ((حريصاً على إقامة توازن بينه بوصفه شاعراً ملهماً وبين الطلل بوصفه مكاناً ملهماً، معطياً أولية للعامل الذاتي على العامل الموضوعي))(7)، ثم يقف على العناصر الطبيعية التي تتحرك في المقدمة (أ) فهي أرضية وسماوية جامدة وحية، تأتي مرة مجتمعة ومرات أخرى منفصلة؛ إذ يقتصر الشاعر الجاهلي في مواطن من نصه بذكر بعض مظاهر الطبيعة وبخاصة الرياح والمطر، دون ذكر الحيوان متوحشاً أو مستأنساً ودون ذكر النبات، ليضفي على طلله كل صفات البلى والقدم التي وسمت حاله كما ذكر، إذا اجتمعت الأمطار والرياح على تعريته وكشف زمنه البائد.

المقدمة (ب):

ويقصد بها حسن البنا عز الدين وصف المقدمة الطللية من خلال علاقة الأطلال بالحبيبة أو صاحبة الديار، أو الظعن، أو الخيال، أو بالشيب، أو ببعض الموتيفات النسبية عندما تجتمع معاً.

أ-قفر الديار يستدعي تذكر المرأة، ووسيلته في الخروج من عبء الإحساس بالانفصال، باستعراض شجاعته، أو يراجع رسول الحبيب، ولتبرير لهذا المنحى يقدم نماذج شعرية لكل مخرج(8).

من الناحية اللغوية يستخدم الشاعر في هذا النوع من المقدمات الزمن الحاضر والجملة الاسمية المثبتة، ويرى حسن البنا عز الدين هذه الملاحظة تمكن من تتبع أولية وإرهاصات الغنائية بالمفهوم الرومانسي التقليدي في الشعر العربي القديم.

ب-انتماء الظعن الراحلة إلى زمن الفراق السابقة للحظة الوقوف أمام قفر الديار، وتأتي الظعن عادة بعد الوقوف على الديار، لكن ذلك لا يشكل قاعدة عند جميع الشعراء، فقد تأتي لحظة الطلل مقرونة بالحديث عن الظعن وتبقى العلاقة بين الظعن والأطلال مرتبطة بأن أهل الأطلال هم أنفسهم أهل الظعن والتبرير لهذا الطرح يقدم نماذج شعرية من الشعر الجاهلي(9).

ج-علاقة الأطلال بالخيال والطيف

-العلاقة الجدلية بين الصيغ الإنشائية والخبرية في المقدمة الطللية، تتخذ اتجاهاً واحداً نحو إحداث حوار في الطلل يدور عادة حول الديار وأصحابها، وإعلان الشوق إلى الراحلين عنه.

-يصبح الطلل في محاولة لفهم طبيعة العلاقة بين الزمان والمكان، فالطلل زمان ومكان، يحيل على أحبة رحلوا، ويجسد لحظة دونت مكان ولحظة انبعاثه، حين يذيع الشاعر فيه الحياة باستحضار المطر والنبات والحيوان.

1-خفاء العلاقة بين الطرفين وتداخلهما.

2-يمكن تجلية الفروق، من خلال أن الطلل مبحث مرئي أما الخيال والطيف فمن تصورات الشاعر الداخلية تتخذ صفة الحوار الداخلي "المونولوج" لا يشارك فيه أحد.

د-علاقة الأطلال بالشيب والشباب: على الرغم مما يبدو من علاقة وطيدة بين الأطراف الثلاثة، إذ الأطلال تشترك مع الشيب في وطأة الزمن على المكان والرأس أيضاً، وتأتي أيام الصبا "الشباب" لتكشف المفارقة بين زمنين، زمن ولى وزمن حاضر كل ما فيه يدعو للحزن والأسى، إلا أن ذلك غير كاف في فهم بنية العلاقة، فالشاعر من خلال ((نقل صيغ الأطلال إلى صورة الشيب، وخلق مشاركة مكانية بينهما، وكلاهما يبدو مساعداً على إعادة توزيع فعل الزمن وبتأثيره على أماكن مختلفة... ولعله من هنا تأتي نغمة التسليم بالأسى، كأن الشاعر يقول للطلل، كلانا واقع تحت تأثير مؤثر واحد، أنا حزين من أجلك بقدر حزني على نفسي))(10)، ومن ثم يقع التفاعل بين الزمان والمكان والناص ليشكل البنية النصية لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي.

في تحليله البنائي للمقدمة الطللية، يقسم حسن البنا عز الدين مقاربته إلى قسمين، تناول في الأول فكرة الحوار الطللي، وفي الثاني مجموع التشبيهات والصور التي يلامس الشاعر الطلل من خلالها، ويعتبر المظهران في نظره ((أهم المظاهر التي تكشف عن همّ الشاعر الجاهلي وتكشف عن إبداعه في رحلته الانتقالية من مرحلة شفاهية إلى مرحلة كتابية))(11)، وذلك في إحداث الشاعر لعدد من التقابلات بين الطبيعة والإنسان، ومن الأنا إلى القصيدة، ومن الطلل إلى الأنا، في تكافؤ ضدي لا تظهر غلبة طرف على طرف آخر.

1-الحوار الطللي:

إن العلاقة الجدلية بين الصيغ الإنشائية والخبرية في المقدمة الطللية، تتخذ اتجاهاً واحداً نحو إحداث حوار في الطلل يدور عادة حول الديار وأصحابها وإعلان الشوق إلى الراحلين عنه سواء أكان ذلك بصيغ خبرية أم إنشائية، ويقدم حسن البنا عز الدين إحصاء شاملاً للمتن الجاهلي للصيغتين، فوقف على مائة وسبع وعشرين قصيدة متصدرة بأسلوب إنشائي يكون سؤالاً في الغالب، وأربع وثمانين قصيدة تبدأ بأسلوب خبري، مع تداخل في صيغ اللفظين بين المظهرين، ومن ثم لا يأخذ الحوار الطللي ((موقفاً أو شكلاً واحداً، فسؤال الشاعر قد يبدأ من نقطة البكاء أو من نقطة التيمة))(12)، تتجاذبه في كلتا الحالتين صيغتا الإنشاء والخبر، وهما من الصيغ الرئيسة التي يعتمد عليها الأسلوب الشفاهي.

2-الصورة في الطلل:

يلاحظ حسن البنا عز الدين أن التشبيه أكثر الصور حضوراً في المقدمة الطللية، وعادة ما يقرن الطلل الدارس بالكتابة، وبالوشم والثياب البالية "يمانية في الغالب"، ويرى أن جميع التشبيهات تنتمي إلى الحضارات فيما يحصر المشبه في الطبيعة "الطلل"، ثم يرسم بعد ذلك دواعي تلك التشبيهات ويقدم نماذج لكل طرف ويستفيض في ربط الطلل بالكتابة ليثبت ما

افترضه في مقدمة بحثه من أن الشاعر الجاهلي كان يتأهب للمرور لثقافة الكتابة، باعتبارها رمزاً للتحول في ثقافة أي أمة من مرحلة إلى أخرى، من مرحلة فيها من البدائية النصيب الأوفر إلى مرحلة تطل بسنامها على الصرح الحضاري.

يحاول حسن البنا عز الدين أن يرصد بنية قصيدة الأطلال الثنائية والثلاثية.

أ-القصيدة الطللية والمرثية:

يتتبع حسن البنا عز الدين علاقة الطلل بالرثاء في عدد من القصائد المصغرة لا تتعدى أبياتها عشرة. ربط عبيد بن الأبرص في مقدمته الطللية "المجهرة" بين رثاء قومه ورثاء نفسه وذلك عندما عزم "المنذر بن ماء السماء" على قتله، فدعاه إلى إنشاد قصيدته "أقفر من أهله ملحوب" فغير الصيغ ليصبح بكاء المواضع "ملحوب" بكاء على نفسه، فظهر من خلال ذلك توازي إقفار الديار بافتخار بذاته، وقد تأتى لحسن البنا عز الدين ذاك التأويل لتركيزه على المعطى التاريخي.

يفسر حسن البنا عز الدين في مقام آخر قصيدة امرئ القيس التي يستهلها بـ:

لمن طلل داثر آية تقادم في سالف الأحرس

مستحضراً السياق التاريخي الذي اعتبره كافياً، لتأكيد العلاقة بين الطلل ورثاء الذات، إذ يتخذ التساؤل "لمن طلل" بعداً خاصاً لدى الشاعر، فهو يدعى من خلاله ((هذا طللي، علامة على حياتي، وهو في الوقت نفسه قبري، علامة على مماتي ومن ليس له طلل ليس له وجود لا في المكان ولا في الزمان))(13)، ومن ثم يصبح الطلل محاولة لفهم طبيعة العلاقة بين الزمان والمكان، فالطلل زمان ومكان، يحيل على أحبة رحلوا ويجسد لحظة دونت مكان ولحظة انبعاثه حين يذيع الشاعر فيه الحياة باستحضار المطر والنبات والحيوان.

كما يقدم حسن البنا عز الدين أنموذجاً ثالثاً لامرئ القيس، ليثبت افتراضه السالف، ويقرن بالدليل تقاطع القصيدة الطللية والمرثية في أكثر من موضع لدى مجموعة من الشعراء تفاوتت تلك البنية بينهم، لم يبتعد حسن البنا عز الدين في تفسير كثير منها عما عرف في النقد العربي القديم بحسن التخلص، حين رأى أن الشاعر الجاهلي ينتقل من موضوع لآخر "من الطلل إلى الرثاء" بأداة "رُبَّ"، وإن كان قد تأتى له الحكم بإخضاع تحليله لما يشبه التحليل الملحمي.

ب-الشاعر والناقة:

يرى حسن البنا عز الدين أن "الناقة" تشكل بعداً مركزياً في القصيدة الجاهلية، والوقوف عند بعض أبعادها كفيل بفهم كثير من خبايا القصيدة، وحلّ كثير من الإشكاليات التي لا تفصح عنها. فالناقة تستدعي في حالات غير قليلة إحضار حيوانات أخرى "الحمار الوحشي، الكلاب، البقر الوحشية". كما أن حضورها يأتي ليعلن الرحلة بعد أن يكفكف الشاعر دموعه عند وقوفه على الطلل.

لذلك رأى حسن البنا عز الدين أن الناقة ((تحتاج إلى تقص خاص من خلال بحث خاص يتناول كل ما يرتبط بها في مختلف أنواع القصيدة الجاهلية))(14). أما همه فموجه إلى تحديد علاقة الشاعر بالناقة في القصيدة الثنائية بصورة تطبيقية تراعي تباين مواضعها وغايات توظيفها، تمهيداً لما سيخصصه لها في القصيدة الثلاثية.

تأتي الناقة في القصيدة الجاهلية مرتبطة عادة في سياق حديث الشاعر عن الرحلة والظعن "قصيدة عبيد بن الأبرص"، وفي مقام آخر تسلي هموم الشاعر، وتتخذ في قصائد أخرى صفة الشاعر ذاته حين يحاول أن يتفهم حركة القوم واضطرابهم أمام الحوض الناشف والطير الذي يحوم حول الماء، كالناقة تماماً في اهتزازها

- كان الجاهلي يتأهب لثقافة الكتابة باعتبارها للتحول في ثقافة أي أمة من مرحلة إلى أخرى.

وحركيتها وكأنها ترقب الجميع.

القصيدة

الثلاثية:

حاول حسن البنا عز الدين وصف القصيدة الثلاثية وتحديد بنيتها من خلال عرضه لنموذجين شعريين. الأول للمخبل السعدي أما الثاني فللنابغة.

تبدأ قصيدة المخبل السعدي بالذكر والخيال والبكاء، مجتمعين في بعد "الرباب" وسقم الشاعر من فقدها، وبذلك تشتبك علاقات كثيرة لتؤدي دلالات كثيفة في ارتباط "الرياب" بالسحاب ثم بتطور ذاك الاقتران ليصبح في وسط مائي يحيل بدوره على أمكنة لأنواع من الحيوانات تضفي على الطلل طابعاً إنسانياً "استئناس الطبيعة" يوهم الشاعر بحلول "الرياب"، ((في صيغة توحي بالحضور وإن كانت تشير إلى الماضي))(15)، الحاضر الذي لا يكون حضوره إلا باستدعاء الماضي، وتلك خصيصة من أهم خصائص الطللية في الشعر الجاهلي.

بعد ذلك تتوالى الأوصاف مرتبطة بأغدرة ومواقع تجعل "الوسط المائي" محفزاً على عودة الرباب، وإن كان ذلك لا يتم بيسر لا يقوى على تجاوز مخاطره إلا غواص متميز. قد تكون الناقة المشحونة بدلالات التحدي والتجاوز، يمتطيها الشاعر طامحاً في خلود وحماية لا تكون ظلالها كثيفة إلا مع قدوم "الرباب" بعد أن تظهر شيئاً من تفوقه على المخاطر للظفر بها.

تلك بعض تأويلات حسن البنا عز الدين في الربط بين أجزاء القصيدة الثلاثية "الأطلال"، الناقة، والفخر الشخصي"، وهي وقفات لا تبتعد كثيراً عن المألوف في كتب من دافعوا على الوحدة والترابط في القصيدة الجاهلية.

أما قصيدة "النابغة الذبياني" فيرى فيها حسن البنا عز الدين تقابلاً مع الأنموذج الأول في طبيعة علاقة الشاعر بين الأجزاء الثلاثة. الأطلال –الناقة– الفخر الشخصي عند المخبل والمديح عند النابغة.

تتألف قصيدة النابغة من "عشرين بيتاً"، تبدأ بالأطلال مرتبطة بامرأة يسميها "ظلامة" تشق اسمها من وحشية المكان وظلمته، ثم يحدد مواصفات ذلك الطلل يسوق الناقة –عكس المخبل– للقاء الممدوح لا للحاق "بظلامة". فتصبح الناقة عنده سبيلاً للقاء "النعمان"، فيكشف له عن أسفه وعن ظلم الوشاة، وبذلك تخرج الناقة من بعدها الرمزي كما كانت عند المخبل إلى وسيلة للامتطاء، لا يجد فيها إلا وسيلة للقاء مع ممدوحه النعمان. وإن كان التأويل قادراً على منحها شحنة رمزية ((للقبيلة التي يتحكم فيها النعمان ويدفعها إلى الرحيل التماساً لبحره حتى لو غرقت فيه))(16)، فالناقة عند النابغة في القصيدة الطللية غير الناقة عند بقية شعراء الجاهلية، لأننا نلمس أنها أفرغت من بعدها الرمزي، وأصبح لها بعداً نفعياً آنياً مرتبطاً بماديتها كحيوان له دوره في الحياة العامة للجاهلي، ومن ثم يخرج توظيف الناقة عند النابغة الذبياني في مقدمته الطللية عن خصوصية الأسلوب التقليدي في المقدمة الطللية والقائم على الصيغ التي يتطلبها الأسلوب في ظروف الإنشاد الشفاهي 17، التي يعتمدها حسن البنا عز الدين كآلية جوهرية في مقاربة القصيدة الطللية في الشعر الجاهلي.

تستوقف القارئ لهذه المقاربة "المشاكلة والاختلاف" مجموعة من الملاحظات لا يمكن إغفالها عند مقاربته الأعمال النقدية الحداثية التي اضطلعت بمهمة مقاربة الشعر الجاهلي بأدوات

– هذا طللي علامة على حياتي وهو قبري علامة على مماتي ومن ليس له طلل ليس له وجود لا في المكان ولا في الزمان.

جديدة أو هكذا تزعم لنفسها.

تتفاوت قيمة المقاربة النقدية –مهما كانت درجة دقتها– بين جانبيها النظري والتطبيقي. فالقسم الأول عادة ما ترصد له الآراء والأفكار من كل الحقول لإظهار جدة الطرح وجديته أيضاً، فيغدو تتبعها عملاً ممتعاً وشاقاً في آن واحد. تكمن متعته في الرصيد الفكري والفلسفي التي تقوم عليه الدراسة، المدعم بآراء المؤسسين الأوائل للمنهج ومجالات تطبيقه والنتائج الباهرة المحققة باعتماده، بشكل يوحي بتراجع الأفكار التقليدية الجاهزة التي كانت تستحضر لمقاربة النص الإبداعي وإحضار شعار لا يؤمن إلا بالنص ولا شيء غير النص. أما الجانب الشاق فيه فيظهر في التنوع والوفرة وكثرة الاستشهاد، والخطوط والأرقام، التي تجعل أمر المتتبع عسيراً لا يفك لغز نظرية أو رأي، حتى يصدم بلغز أكثر تعقيداً، فتتشابك الأمور عليه ولا يقوى على فك شفرات تلك النظريات إلا إذا تحلى بكثير من المصير وسعة الصدر، وعندما يتجاوز وعثاء رحلته يصل إلى القسم التطبيقي فيلاحظ عدم اعتماد ما نُظِر له إلا نادراً، وكأن ثمة فرقاً بين الجانبين لم تستطع الدراسات النقدية على كثرتها إقامة توازن حقيقي بينهما.

لا تشذ قراءة حسن البنا عز الدين عن المنظور الشائع في الدراسات النقدية الحداثية العربية، فجانبها النظري ينم عن معرفة واسعة بالنظريات البنوية مؤسسيها وروادها، وأطروحاتها من دو سوسير إلى أكبر الغارقين فيها. أما جانبها التطبيقي فمنحصر في المصطلحات البنوية التي حاول حسن البنا عز الدين تطبيقها على القصيدة الجاهلية، وهي في الحقيقة لا تبتعد عما هو شائع في المقاربات العربية التقليدية فيما سمي بالترابط المعنوي بين أجزاء القصيدة، فما معنى أن تكون القصيدة الثنائية ذات صلة وثيقة جزئيها "الأطلال –الناقة"، يبكي الشاعر الراحلين ثم يلحقهم بناقته، وفي القصيدة الثلاثية يضيف لما قيل فخراً شخصياً أو مديحاً والأمران سيان.

من جانب آخر تشد مقاربة حسن البنا عز الدين القارئ بفرضيتها الجديدة حين رأى أن القصيدة الجاهلية تمثل مرحلة انتقالية في حياة العربي، كان يتأهب للمرور من مرحلة الشفاهية إلى مرحلة الكتابية، فجعله ذلك يسوغ استعراضه لنظرية التأليف الشفاهي "لباري ولورد" ويكشف إنجازاتها، لكن الجانب التطبيقي من المقاربة لا يظهر في أي مقام كانت قيمة تلك النظرية، ولا جدوى اعتمادها، فقد حاول أن يقرب بين أجزاء القصيدة لا بوصفها شفاهية وإنما بالشكل التقليدي المقروء. وبذلك لم يشف غليل القارئ، حين راوده أمل في القسم النظري بالوقوف على جوانب جديدة في القصيدة الجاهلية، لم تبرزها القراءات التقليدية، كما نعتها حسن البنا عز الدين في الكثير من المواطن من دراسته. وإن كان حسن البنا عز الدين يعترف في خاتمة مقاربته بمحدودية نتائج هذه المحاولة ما لم تلحق بمقاربات أخرى، تنمي حقل البحث بعد أن ترصد بنية القصيدة الجاهلية في شرائح جديدة من الديوان الشعري، ومن ثم فالإشكالية ((التي طرحها البحث الحالي وحاول معالجتها ما تزال قائمة))(18).

والواقع أن مقاربة حسن البنا عز الدين في الأصل قريبة من العمل المعجمي الذي يحاول أن يكشف في كثير من وقفاته على أنموذج القصيدة الجاهلية من خلال طلليتها وعلاقتها مع الأجزاء الأخرى، وبصورة توحي بطول البحث عن نماذج شعرية تلائم بعض الفرضيات التي طرحها الباحث وبخاصة فيما سماه بالقصيدة الثنائية والقصيدة الثلاثية.

❑

– تأتي أيام الصبا "الشباب" لتكشف المفارقة بين زمنين. زمن ولى وزمن حاضر كل ما فيه يدعو للحزن والأسى.

الإحالات:

(1)-ولتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية -تر: حسن البنا عز الدين ومحمد عصفور /عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت- فبراير 1994- ص: 11.

(2)-ينظر مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم. وأدونيس: الشعرية العربية -دار الآداب- لبنان- ط1985/1- وكلام البدايات: دار الآداب -لبنان- ط1989/1.

(3)-ولتر. أونج: الشفاهية والكتابية -تر: حسن البنا عز الدين -مراجعة: محمد عصفور - ص: 20.

(4)- ولتر. أونج: الشفاهية والكتابية -تر: حسن البنا عز الدين -مراجعة: محمد عصفور - ص: 31.

(5)-حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء التحليل البنوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي - دار المناهل- لبنان - ط1989/1-ص: 16.

(6)- حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء التحليل البنوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي - ص:95.

(7)- حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء التحليل البنوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي - ص: 107.

(8)- حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء التحليل البنوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي - ص: 112.

(9)-ينظر المرجع السابق: ص: 113.

(10)- حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء التحليل البنوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي -ص: 117.

(11)-المرجع السابق -ص: 117.

(12)- حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء التحليل البنوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي -ص: 123.

(13)- حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء التحليل البنوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي -ص: 163.

(14)- حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء التحليل البنوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي -ص: 175.

(15)- حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء التحليل البنوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي - ص: 190.

(16)- حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء التحليل البنوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي -ص: 197.

(17)-ينظر الشفاهية والكتابية: والتر ج. أونج -تر: حسن البنا عز الدين -مراجعة: محمد عصفور -ص31.

(18)- حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء التحليل البنوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي -ص: 205.

❑❑❑

تعدد الأصوات/ المنظور السردي
روايات
جبرا إبراهيم جبرا أنموذجاً

د.إبراهيم جنداري

ملخص البحث:

تحدث (باختين) عن لغة الروائي وهي تتشكل من لغات متعددة متنوعة وتقوم على الإفادة من تراكم أشكال القول الإنساني في المخزون الثقافي واللغوي والاجتماعي للكاتب.

تعتمد اللغة الروائية التي نظر لها (باختين) على مفهوم جديد أسماه (الحوارية) وحدد له آلية خاصة، إذ لا تستأثر وجهة نظر الكاتب بالصدارة بين آراء القوى الفاعلة في النص، بل تتمتع بفرصة مماثلة لأي من الشخصيات، وهي لا تلتزم بشخصية معينة. بل تنتشر في تضاعيف العمل وأقوال الأبطال.

يسعى هذا البحث لمتابعة النظام السردي في روايات جبرا إبراهيم جبرا الثلاث: (صيادون في شارع ضيق، السفينة، البحث عن وليد مسعود) مستفيداً بتخريجات (باختين).

مدخل:

لقد تضمنت تخريجات (باختين) النظرية ما مفاده أن اللغة تحضر داخل النص الروائي كقيمة دلالية، وحمولة أيديولوجية تكشف عن منظور المتكلم، ولكي يساهم الخطاب اللغوي للشخصية الروائية في هذا الحضور الدلالي، ينبغي أن تصير صوتاً يعبر عن موقفه دون سيطرة منظور الكاتب الأحادي. وقد صاغ (باختين) هذا التصور للشخصية –الصوت في نظريته من خلال ما اصطلح على تسميته بـ (تعدد الأصوات) (Polyphonie) وهو مفهوم يسمح بانفلات النص من تحكم المنظور الواحد. نظراً لكونه يتأسس على تعدد الأصوات التي تعني في جوهرها تعدد المنظورات. فمع هذا المفهوم يغادر النص الروائي أحادية المنظور الموجه للنظام السردي في الرواية التي تتقدم فيها الأحداث تبعاً لوجهة نظر واحدة تحقق إمكانية تواجد وجهات نظر أخرى مناقضة لها من جهة، وتفرض على القارئ حقيقة واحدة من جهة ثانية، حيث تنعدم في القارئ كل فعالية، ويموت النص مع هذا النظام التركيبي الذي يتقدم كبنية منغلقة.

من هذا المنطلق، يساهم (تعدد الأصوات)

– اللغة تحضر داخل النص الروائي كقيمة دلالية، وحمولة أيديولوجية تكشف عن منظور المتكلم، ولكي يساهم الخطاب اللغوي للشخصية الروائية في هذا الحضور الدلالي، ينبغي أن تصير صوتاً يعبر عن موقفه دون سيطرة منظور الكاتب الأحادي.

فـي انفتـاح الروايـة علـى لغـات عـدة، ذلـك لأن حضـور الصـوت –حسـب طـرح بـاختين وتجريـب دوستوفيسـكي– يعنـي حضـور نمـط مـن الـوعي. فكيف يتحدد الصوت؟

أولاً: مميزات

الصوت داخل النص الروائي

تعبـر الشخصـية درجـات عـدة لكـي تصـير صـوتاً جنبـاً إلـى جنـب مـع صـوت الكاتـب. فهـي تتقـدم كـوعي مسـتقل عـن وعـي الكاتـب الـذي لا يتــوفر علــى أي امتيــاز. فللــوعيين (الكاتــب والشخصــية) الاثنــين نفـس الحقـوق، (إذ يتعلـق الأمر بمجموعة من الأصوات تتكلم في آن واحد، بـدون أن تهيمن إحداها(1)، وذلـك حتـى تـتمكن الشخصية من طرح منظورها الخاص الذي يساهم في تعدد الرؤى. وهو وعي لا يتقدم داخل النص كوعي مكتمل يعرفه المبدع، ويعمل على طرحه على القارئ؛ ولكنه وعي في حالة التكون والتشكل من هنا، لا يهتم التحليل النصي بملاحقة سلوكات الشخصية وتحركاتها داخل فضاء الحكي بقدر ما يهـتم برصـد التحـولات الطارئـة علـى فكـرة الشخصية، أو حياة الفكرة التي تعرف اصطدامات داخليـة لـدى الإنسـان. ومـن هـذا المنطلـق تمكـن "دوستويفسـكي" مـن أن يسـمع داخـل كـل صـوت "صـوتين متجـادلين" فـي كـل تعبيـر اسـتطاع أن يكتشـف أزمـة واسـتعداداً للانتقـال فـي الحـال إلـى تعبير مغاير تماماً(2)، وهذه الخاصية هي التي تنتج فعل "التعدد الصوتي".

– *تعبر الشخصيات درجات عدة لكي تصير صوتاً جنباً إلى جنب مع صوت الكاتب، فهي تتقدم كوعي مستقل عن وعي الكاتب الذي لا يتوفر على أي امتياز. فللوعيين، الكاتب والشخصية نفس الحقوق.*

وتتضـح أكثـر فـي الحـوار الـداخلي ولـو أنـه تعـدد داخـل الواحـد –الـذي يعـد كصـيغة تعبيريـة محطـة صـراع واصـطدام الـذات المتلفظـة التـي تجـادل وعيهـا، ممـا يخلـق مسـافة لغويـة تعبيريـة (منظورية) بين بداية التلفظ الذي تحكمه مواقف يوجههـا منظـور معـين ونهايـة (الـتلفظ)، حيـث تتجمع الأفكار المشتتة في ذهن المتكلم، ثم يجد لهـا خيطـاً يشـد بعضـها إلـى بعـض، فتبـدو لـه الأشياء وقد دخلت في علاقات دلالية تفصح له عن حقيقة فكرته، ومن ثم، عن حقيقة نفسه مقرراً عبر هذا الاصطدام الداخلي موقفاً يشكل وجهة نظره حـول العـالم [مـثلاً فـالح حسـيب (السـفينة) باختيـاره للانتحـار كنـوع من التعامـل مـع واقـع مـا بعد الثورة، يتخذ موقفاً تجاه نفسه بالذات، وتجاه الواقع الذي أطاح بطبقته].

غيـر أن "بـاختين" يحـذر مـن أن تفهـم وجهـة نظره هاته على أساس استسلامية الكاتب الذي لا يعمل في هذه الوضعية إلا على مونتاج وجهات نظر الآخرين، ولكن "باختين" يؤكد على أن الأمر يتعلـق بتعـالق متمـايز بـين حقيقـة وجهـة نظـر الكاتـب مـع حقيقـة وجهـات نظـر الشخصـيات الأخرى(3). وبذلك يصير المتكلم في الرواية ليس هـو الكاتـب فـي نظـر "بـاختين"، بـل إنـه كـل شخصـية تحمـل صـوتها داخـل الـنص، إذ يصـبح الكاتب مجرد صـوتاً من بين الأصـوات الناهضـة بالعمـل الروائـي، وهـي النقطـة التـي وقـف عنـدها "تــودوروف" فــي مقدمتــه لكتــاب "بــاختين" ESTHETIQUE DELA GERATION VERBALE واعتبرهـا خطـأ وقـع فيـه "بـاختين" وقيد به كل النقاد الآخرين، إذ يرى "تودوروف" أن "دوستوفيسكي" المبدع ليس مجرد صوتٍ من بين أصوات رواياته وإنما هو المبدع الوحيد، وصاحب الامتياز، وهو مختلف جذرياً عن شخصياته التي مـا هـي إلا أصـوات عمل علـى إبداعها، ومنحهـا الكـلام، ومـن هنـا يـرى "تـودوروف" أن "بـاختين" أدرك جيـداً خاصـية عمـل "دوستوفيسـكي" المبنيـة علـى التعدديـة فـي الأصـوات، ولكنـه أخطـأ فـي طريقة تعيينها(4).

إلا أننـا نـرى مشـروعية حضـور الشخصـية كصوت وعلاقتهما بالكاتب يمكن النظر إليها من

زاوية تتعلق بمدى تمثل الكاتب لصوت الآخر الذي، يعني حالة تحققه حضور صوت غيري، و "لقد اتصف دوستوفيسكي، بالضبط بالقدرة على تصوير فكرة الغير محافظاً على قيمتها الدلالية الكاملة بوصفها فكرة؛ ولكنه استطاع أن يحافظ في الوقت نفسه على المسافة الفاصلة دون أن يقرها ولا أن يدمجها مع أيديولوجيته الخاصة التي يعبر عنها"(5). وزاوية ثانية، تخص قدرة الكاتب على التنكر لحظة حضور الشخصية أو بتعبير "ديكرو" اللحظة التي يتسلح فيها الكاتب بمجموعة من الأقنعة ليختفي وراءها(6).

ولعل اهتمام "باختين" بالصوت أو تعدد الأصوات متأت –أساساً– من نظرته لأساس وجود الذات وعلاقتها بالآخر (الغير).

فهو ينطلق من ملاحظة انبنت عليها أفكار نظريته الجمالية والمتعلقة بدور الآخر في إثبات الوعي الفردي، حيث يبدأ بملاحظة: إنه غير الممكن إدراك الكائن خارج العلاقات التي تربطه بالآخر"(7). من هنا اهتم بالحوار، ورآه ضرورياً للتواصل الاجتماعي، فالفكرة تموت داخل الوعي الفردي، ومن أجل ضمان حياتها يستلزم أن تقيم علاقات حوارية مع باقي الأفكار الأخرى.

والغيرية هي التي بنى عليها جل منطلقاته النظرية باعتبارها المفهوم الأساسي الذي تجسد في رؤية "دوستوفيسكي" للشخصية، والنظر إلى الشخصية كوعي غيري هو الذي عمَّق المسافة بين الكاتب والشخصية.

إن كل هذا، في سبيل إعادة القيمة المعنوية للإنسان التي بدأت تخفت مع النظام الرأسمالي تحت اسم "التشيئ"، كما وضح ذلك "باختين" في دراسته عن "دوستويفسكي" وهكذا، فإذا كانت الرأسمالية وراء ظهور مفهوم "تعدد الأصوات" وخاصة في روسيا التي عرفت ظهوراً مفجعاً للرأسمالية(8) المنفتحة على جميع الأنظمة والأشكال الثقافية، مكسرة كل الحدود الفاصلة بين هذه المجالات، فإن الطابع العام لهذا النظام الذي حول القيم المعنوية إلى قيم مادية كان من شأنه أن حط من قيمة الإنسان، وأن تراجع صوت الإنسان أمام صوت الآلة.

لقد شدت هذه الوضعية إحساس "دوستويفسكي" للتعبير عنها فنياً محاولاً الإنصات إلى أعماق الإنسان ليوقظ ذلك الصوت الذي خنقته الآلة، وليساهم في إدراك تركيبة النظام الرأسمالي من خلال التعبير بصوته. إنه مفهوم يعيد الاعتبار إلى وجهات نظر مخنوقة أمام هيمنة المنظور الواحد الذي ميز الرواية ذات الصوت الواحد، كما يدخل القارئ في تجربة فنية فعالة تكسبه الجرأة على طرح وجهة نظره التي تتأسس بين وجهات النظر المتقاطعة داخل النص.

يبقى أن الصوت في تحديده الباختيني يعني منظر الشخصية الممارسة لفعل الكلام داخل العمل الروائي. ومقاربة "تعدد الأصوات" في نص ما تتم إذن، عبر إدراك كيفية اشتغال المنظور السردي.

ثانياً: المنظور السردي

عرف مصطلح "المنظور السردي" حضوراً مكثفاً داخل نظرية علم السرد Theorie narratologque منذ نهاية القرن التاسع عشر، نظراً لوظيفته الأساسية في تشخيص الحدث الروائي، الذي لا يتم نقله من حقله الموضوعي إلى حقل الكتابة إلا عبر جهاز يتشكل من قنوات سردية، تؤطر زاوية رؤية الأحداث، لذلك، فالرؤية السردية ملازمة لكل خطاب تشخيصي(9). تقدم القصة إذن عبر منظور سردي أو ما يسمى

– مشروعية حضور الشخصية كصوت وعلاقتها بالكاتب يمكن النظر إليها من زاوية تتعلق بمدى تمثل الكاتب لصوت الآخر، الذي تعني حالة تحققه حضور صوت غيري.

بوجهة النظر Point de vue التي تعالج "علاقات السارد مع العالم والآخرين في آن واحد، علاقات الآخرين مع العالم والسارد"(10) ومن ثم، تفرض على الروائي أن يختار وجهة نظر ما(11) باعتبارها المحددة لنظام القراءة.

لقد عرف المنظور السردي تحولات عدة خاصة مع الرواية الحديثة التي تصدع معها مفهوم المنظور الواحد المكرس للحقيقة الواحدة. وقد كان لهذا التحول تأثير فعال في صورة اللغة الروائية التي جاءت متعددة نتيجة تعدد المنظورات. ذلك، أن كل منظور يحيل على لغة (موقف) تحمل شكلاً من الوعي. وتنقسم الرواية تبعاً لطبيعة حضور وجهة النظر إلى بنية مغلقة وأخرى منفتحة.

يتعلق الأمر بالبنية الأولى بنموذج الرواية المونولوجية Monologique- حسب التعبير الباختيني التي يتحكم في توجيه قارئها، وتسيير أحداثها منظور أيديولوجي واحد يخنق كل المنظورات الممكنة. فالنظام السردي في ترابطاته الفضائية والزمانية والعاملية يخضع في تشخيصه لمنظور سارد كلي الوجود والمعرفة، وهي التي يميزها الصوت الواحد، وتسميتها المونولوجية مساوقة لطبيعتها المنغلقة، بحيث تشبه في نظامها السردي المونولوج الذي تتم رؤية الأشياء فيه انطلاقاً من الذات. ويشكل "تولستوي" (Tolstoi) خير نموذج للكاتب المونولوجي فرواياته يمكن أن تُقرأ كأشكال منغلقة على مستوى العقدة(12)، نظراً لأن الرواية المونولوجية "لا تعرف إلا حالتين إما أن تؤخذ الأفكار من محتواها وإذن فهي صحيحة وإما أن تؤخذ كإشارات إلى نفسية الشخصيات"(13) فهي تنفي كل وعي خارج الذات.

أما البنية الثانية فقد اصطلح عليها بالرواية الحوارية" Diologiue أو "متعددة الأصوات" Polyphonique والتي يعد (دوستوفيسكي) مدشنها الحقيقي في القرن التاسع عشر ويرى (تودوروف) أنها تمثل على المستوى الاستيتيقي ثورة مماثلة لثورة كوبرنك وثورة انشتاين على مستوى معرفة العالم الفيزيقي(14).

تتميز هذه البنية الروائية بحضور أنماط مختلفة من الوعي ولذا فإنها تحرر النص من بيروقراطية منظور الكاتب المتحكم في التشخيص الحدثي حيث يتحقق السرد كجدلية للمنظورات ولوجهات النظر(15).

- تأتي أهمية الرواية المتعددة الأصوات في مرحلة أصبح فيها الاعتقاد بالحقيقة المطلقة /التي كرستها الرواية الكلاسيكية/ أمراً مرفوضاً من قبل التحولات العلمية التي عرفها العصر الحديث.

وتأتي أهمية الرواية المتعددة الأصوات في مرحلة أصبح الاعتقاد فيها بالحقيقة المطلقة – التي كرستها الرواية الكلاسيكية- أمراً مرفوضاً من قبل التحولات العلمية التي عرفها العصر الحديث والتي جعلت الإيمان بنسبية الأشياء حقيقة لا مفر منها، فبات لزاماً على الروائيين أن يختاروا البنية الروائية التي تساير هذا الاعتقاد وتساهم في تفكيك الواقع قصد إدراكه فكان تعدد المنظورات خير سبيل لمحاولة إدراك الواقع، حيث يتراجع المطلق وتحل وجهات النظر التي لا تعرف امتيازات ولا درجات فيما بينها(16).

ولا تسمح هذه الرواية الحوارية بتعدد الأصوات فقط وإنما تسمح أيضاً -في إطار انفتاحها- بتعدد أساليب لغوية ومناخات ثقافية، ومجالات اجتماعية عدة "بشرط أن يجري استيعابها بوصفها مواقف ما (كذا) ذات معنى محدد، بوصفها وجهات نظر لغوية من نوعها(17).

لقد عرفت نصوص (جبرا إبراهيم جبرا) الثلاثة -على المستوى السردي- حضوراً لمنظورات متعددة تحددت مواقعها من خلال علاقتها بالواقع والقضايا المطروحة. وهو تعدد استدعته من جهة درجة معرفة السارد في رواية (صيادون في شارع ضيق)؛ ونظراً لنتيجة

معلوماته القليلة عن الوضع تم تقديم الأحداث عبر شخصيات أخرى خضع تشخيصها لتوجهاتها الأيديولوجية.

وقد أدت من جهة ثانية طبيعة الموضوع الروائي (في السفينة) و (البحث عن وليد مسعود) إلى ضرورة تواجد عدد من الساردين (المنظورات).

1

-نمط السارد الواحد

(صيادون في شارع ضيق)

لقد تم حكي نص (صيادون في شارع ضيق) عبر سارد واحد تميز منظوره بتراتب الرؤى السردية الناتجة عن درجة إدراك المعرفة. وهي وضعية جعلت السارد يخضع في هذا النص إلى مستويين سرديين.

* المستوى الأول:

مرحلة المعرفة المستقبلة من طرف السارد (رؤية خارجية) حيث اكتفى السارد (جميل فران) في هذا المستوى من الحضور بالمشاهدة والملاحظة اللتين حددتا طبيعة تعامله مع الأحداث من خلال التأطير الجغرافي، وتقديم معالم الشخصيات التي شكلت مصدر معلوماته (الحقيقة هي أنني أجهل كل شيء عن هذا البلد، أريد أن أتعرف على شعرائكم وصحفييكم وسياسييكم، ورساميكم"(18).

فالأحداث قدمت من خلال منظورات الشخصيات الأخرى (حسين، عدنان، سلمى، النفوي). ويخضع منظور كل شخصية إلى موقعها الطبقي، وإلى طبيعة علاقتها بالوضع.

حيث تقاطعت هذه المنظورات المتضادة نتيجة لاصطدام مصالحها ومطامحها. فعدنان وحسين نقلا الجو السياسي لبغداد من خلال طبيعة نقاشاتهم في تجمعاتهم. أما النفوي فإن منظوره تشخص عبر فضاء بيته الذي يشهد باستمرار سهرات تضم شخصيات دبلوماسية عربية أو أجنبية ويدور الحديث باللغة الإنكليزية، وهو كفضاء يعيش فوق الأحداث الدامية التي يعرفها الشارع البغدادي.

كما يجسد خطابه اللغوي منظوره الأيديولوجي الذي يكشف عن رفضه لتحركات الشباب التي يعتبرها بمثابة مشاغبة وتمرد (كل هذه المشاغبات والتمردات من قبل الطلاب وأشرار المدينة لا تؤدي إلا إلى الأذى)(19).

إلا أن الملاحظ، أن هذين المنظورين وإن كشفا عن تناقض توجههما الأيديولوجي فهما لم يدخلا في اصطدامات مباشرة، وإنما اكتفى كل منظور بمحاورة المنظور الآخر في غيابه، الشيء الذي أبعد كل حوارية قد تنشأ بفعل الاصطدام المنظوري وبالتالي فإن هذا المستوى السردي اكتفى بعرض المنظورات من خلال رؤية خارجية ((تكتفي بوصف أفعال لنا أن ندركها دون أن يصاحب ذلك أي تأويل)(29).

* المستوى الثاني:

يتمكن السارد عبر هذا الرصيد المعرفي الذي اكتسبه من مصادر متعددة ومختلفة. وبفضل اندماجه الفعلي في المجتمع البغدادي، وتواصله مع بنيتين اجتماعيتين متناقضتين، من تفهم أحداث المدينة، ومعرفة مواطن الخلل، حيث تبدأ مع هذا المستوى وظيفته الشخصية ((التي تسير بالموازاة مع وظيفته في المراقبة)) (21)، والتي سمحت له بتقريب الوضع السياسي في المدينة ((ثمة قلاقل سياسةً على وشك الانفجار بين طلاب الكليات لأن عدداً منهم قد اعتقلوا، بل أن أحد المعتقلين من طلبتي))(22).

-يتمكن السارد عبر الرصيد المعرفي الذي اكتسبه من مصادر متعددة ومختلفة، وبفضل

كما أن دخوله لبيوت الأرستقراطيين. أولاً كأستاذ لـ "لسلافة" وكصديق لـ "سلمى" قد مكنه من كشف نمط حياة هذه الفئة الاقتصادية من جهة، وتعرية تناقض بعض شخصياتها كما هو الشأن مع عماد الدين النفوي الذي (يرتدي عباءة فضفاضة بنية اللون أستطيع أن أرى تحتها كلما حرك ذراعيه ملابسه الأوربية))(23) فحين يركز السارد على مواطن الخلل في شخصيات هذه الفئة فإنه يقدم موقفاً دلالياً؛ هذا الموقف الذي سينفجر صراحة في نهاية الرواية، عندما يعلن عن سقوط هذه الفئة تلك هي الحقيقة، كان الريبضي قد بدأ يسقط، نظام كامل من الأشياء أخذ يسقط"(24). لذلك يساهم كلام السارد بدوره في تعدد اللغة، لأنه يحمل منظوراً إلى جانب منظورات المتكلمين داخل الرواية. لكن هل تمكنت منظورات الشخصيات الأخرى من المحافظة على استقلالية توجهاتها؟. تنهض بين هذين المستويين السرديين ذاكرة السارد لتبتر التسلسل الخطي، وتستقر لحظات في فضاء خارجي تشكل نكبة "48" مادته الحدثية. تم ذلك من خلال الإرجاع السردي الذي يشمل تحريك الذاكرة نحو فضاء القدس، والأحداث التي عرفها هذا الفضاء مع دخول اليهود إلى فلسطين ومأساة "48" نكبة وقد ظل يواكب هذا الاسترجاع سير السارد طيلة الزمن السردي للنص، عبر عناصر محركة للذاكرة (اللوحة، الشارع، بيت سلمى...) رغم ذلك احتفظت البنية السردية بخطيتها وتسلسلها الحدثي، وهذا يفرز طبيعة حضور الذاكرة كمحطة سردية تخص فضاء الخارج المرتبط بقضية الوطن. واحتفاظ النظام السردي على بنائيته المتسلسلة دليل على جمود القضية في ذاكرة السارد. وعلى منظوره الرافض لأنماط وعي أخرى تجادله في قضية الوطن.

– حضور المنظور السردي في نصي (السفينة) و (البحث عن وليد مسعود) متأت من طبيعة الرؤية للسارد التي جاءت رؤية داخلية تسمح بتعدد وجهات النظر.

2

: نمط تعدد الساردين:

إن حضور المنظور السردي في نصي (السفينة) و "البحث عن وليد مسعود" متأت من طبيعة الرؤية للسارد التي جاءت رؤية داخلية تسمح بتعدد وجهات النظر. وقد أسعفنا المنظور الداخلي في إدراك مواقف الساردين لأننا نوجد مباشرةً أمام خطابهم اللغوي يتقدم النصان إذن من خلال النظام السردي المتفرع كرواية حوارية يتحقق فيها حضور الأصوات المتساوية الحقوق والامتيازات وكشكل أدبي مفتوح كما يعلنا عن نسبية الموضعية التي تنشأ على العكس من احترام النظرة الجزئية التي للإنسان على الواقع(25).

إذا كشفت لنا البنية السطحية للنصين عن هذا التعدد في مستوى زاوية الرؤية، فهل التزمت –عملياً– هذه المنظورات باستقلاليتها دون تحكم ما في إخضاع أصواتها.

النظام السردي

في السفينة:

تناوب في عملية الإنجاز السردي داخل نص (السفينة) ساردان أساسيان (وديع/ عصام) بالإضافة إلى فصل واحد قامت بتقديمه ((إميليا فرنيزي)) وقد تميزت حضور هؤلاء الساردين كشخصيات رئيسية في صياغة الخبر الروائي، وذلك عبر أسلوب خارق لتتابعية منطقية، نظراً لكونه جاء متملصاً من التسلسل الميكانيكي ومدعماً بصيغة الحوار الداخلي، الذي أتاح لكل سارد تقديم عالمه الخاص وعلاقته بالآخرين، بعيداً عن كل رقابة. يعيد كل سارد– متكلم من خلال عملية الاسترجاع تفكيك حياته لإعادة بنائها وفق وعي مخالف للوعي السابق. والملاحظ أن

المنظور الداخلي الذي عرضت به فصول النص يتماشى وطبيعة الموضوع الواحد الذي يجمع معظم شخصيات السفينة. يتعلق الأمر بقضية الهرب التي عبر عنها جل المتكلمين. يقول "عصام السلمان": أنا هارب منك، منك بالذات، ألا ترين أنا هارب من أشياء كثيرة. من الجنون من الطوفان، من كل ما كان جزءاً من تركيبي الداخلي(26). صرّح "وديع عساف" أيضاً بهروبه لـ "لمى" "كلنا هاربون يا لمى"(27).

لذلك، فالسفينة رحلة داخل ذات الساردين، رحلة بحث عن الذات التي تعيد تأسيس صورة هروبها، وعبر هذه الذات (زاوية الرؤية) تمكنا من مقاربة صورة وعي كل سارد. فرغم، أنهم ينطلقون كلهم من قضية الهرب، التي أكدها اختيارهم للسفينة كفضاء يلغي شروط الاتصال بالواقع، فإن هذه الرؤية كشفت عن التوجه الحقيقي لكل سارد فـ "لمى" بتواجدها في السفينة تفشل عملية هروب "عصام" الذي اختار الهرب كوسيلة لمواجهة الذات بعدما تعذر تحقق مشروع الارتقاء الطبقي عبر الارتباط بـ "لمى" (الموقع البرجوازي). وهذا ما يعري التوجه الحقيقي لعصام تجاه الوضعية العامة للمجتمع، ويكشف عن موقفه الصريح من ثورة "58" أما "وديع". /الفلسطيني فإنه يهرب من ملاحقة سؤال الوطن، ليجد الذاكرة شامخة أمامه تحيي السؤال وتوقظ الذكرى، ذكرى وطن موشوم وللخلاص من سطوة السؤال على ذاكرته يقرر العودة إلى فلسطين "أنا انتهت غربتي، أو كادت لقد نقلت أموالي إلى القدس، واشتريت أرضاً واسعة في قرية قرب الخليل. وسأشتري أرضاً أخرى في بيت حنينا. وسأبني بيتاً كبيراً من حجر"(28).

إن منظور وديع للعودة- كما مثبت داخل ملفوظه- بحكمه تصور فرد يرى في ضمان الحياة في فلسطين، نهاية لغربته، ولمحاصرة سؤال الوطن- القضية "وسأخفي في بيتي بندقيتين وبضع قنابل"(29). كما تحكم هذا المنظور عقلية "وديع" البورجوازية التي اكتسبت موقعاً اقتصادياً مهماً في المنفى، فصارت تُقيّم به العودة "سأشتري أرضاً أخرى في بيت حنينا، وسأبني بيتاً كبيراً من حجر، وأزرع البندورة والتفاح، ولو أني لست فلاحاً، سأطبق أحدث الطرق"(30). لا يحكم منظوره تصور سياسي-نضالي للقضية الفلسطينية، وإنما يتحدث عن العودة كشيء قابل للتحقق بمجرد التفكير به.

وهذا يعني أن فلسطين لا تحضر كقضية عند وديع إلا في وعيه وتأملاته. هكذا نلاحظ أن الرؤية الداخلية للساردين كشفت -بعمق- عن حقيقة توجهاتهم التي يحاولون تزييفها. تبقى شخصية فالح حسيب الذي وإن لم يتقدم كسارد ظاهر لأحد الفصول إلا أنه حظي بنصيبه من الإنجاز السردي داخل النص باعتبار أن الساردين الرئيسين (عصام/ وديع) كثيراً ما يمنحان الكلام لإحدى الشخصيات التي تعبر عن وضعيتها وتصورها بشكل ما، حيث تصبح ساردة لفصول حياتها عبر منظور داخلي كرسته عند فالح صيغة الحوار الداخلي التي كشفت لـ "فالح" عن حقيقة نفسيته الهاربة من مواجهة مجتمع ما بعد الثورة، ويجيئ الانتحار كقرار حاسم في هذا السلوك الهروبي، وكوضع للاصطدامات الداخلية التي يعيشها على المستوى الذاتي إلا أنه كقرار لم يأت نتيجة اصطدام منظوري، وإنما جاء بفعل إحساسه بضياعه الطبقي، وهذا يعني أن هذه المنظورات وإن حضرت كتوجهات متناقضة، إلا أنها لم تدخل في صراعات فيما بينها.

- تم توزيع الساردين على الفصول من قبل الكاتب الضمني، الذي أصبح من خلال هذا الموقع سارداً خارجياً، اكتفى بتوزيع الأدوار، وظل بذلك خارج اللعبة السردية.

- ينبني النص على منظورات متعددة تحكمها طبيعة العلاقات مع موضوع الجند. ويبدو أن كل منظور (صوت) قد عبر عن موقفه الصريح تجاه المختفي، وذلك راجع لزمن الاختفاء الذي أطلق الأصوات المخنوقة.

2

2- النظام السردي في البحث عن وليد مسعود:

يتأسس النظام السردي في نص (البحث عن وليد مسعود) بدءاً من سؤال البحث عن المتكلم عنه. وهو سؤال فجر مجموعة من وجهات النظر التي تصارعت فيما بينها حول بؤرة السؤال، وحاولت أن تلامس موضوع الخبر من بعيد أو قريب تبعاً لطريقة العلاقة القائمة بينها وبين موضوع السؤال. شكل النص إذن رؤية عميقة تمت عبر منظور متفرع، بمعنى أن الحدث تم تشخيصه من خلال شخصيات ساردة متعددة اتخذت وظيفة الإنجاز السردي، وهي من صنف الساردين الداخليين –الشاهدين- باستثناء وليد- البطل.

فتعدد قنوات السرد ملاحظة مشروعة إذن، انطلاقاً من عنوان النص ((البحث عن وليد مسعود)) فالبحث كفعل يتطلب تكاثف الآراء لإيجاد الجواب.

لقد تم توزيع الساردين على الفصول من قبل الكاتب الضمني الذي أصبح من خلال هذا الموقع سارداً خارجياً(31)، اكتفى بتوزيع الأدوار، وظل بذلك خارج اللعبة السردية. وهو موقع أتاح للساردين النظر إلى المحور الروائي من زوايا عدة وتبعاً لمواقع مختلفة، الشيء الذي جعلنا أمام مواقف الشخصيات (الأصوات) تجاه قضية المختفي، وما تفرع عن هذه القضية من قضايا ((التخلف، الثورة، التوازن)) شجعت الحوار بين مواقف مختلفة ومتعددة، تتحرك بنية النص بين هذه اللعبة المنظورية، مهيئة الفرصة للقارئ لكي يتفاعل معها، وليبني منظوره (صوته) هكذا يمكن تصنيف هؤلاء الساردين إلى صنفين السارد – البطل والساردين- الشاهدين.

1-السارد- البطل:

تحقق منظور البطل ((وليد مسعود)) من خلال كلامه المثبت في ملفوظات الساردين من جهة، وعبر الفصول الثلاثة التي تولى فيها مهمة السرد، وخاصة عبر الحوار الداخلي الذي جسدته اعترافاته ومسيرته الذاتية.

يتموضع ((وليد مسعود)) بين منظورين متناقضين حكماً توجهه الأيديولوجي بحثاً عن التوازن. فقد عرف زمنه الطفولي حضوراً كبيراً للتصور الديني داخل تفكيره، وشكل وعيه في رؤية الأشياء "العالم مليء بالآثام، ويجب أن يتطهر ويتغير"(32) وذلك عن طريق التصوف الذي دعمت أسسه طبيعة الحياة الدينية في مسقط رأسه وكرسته دراسته بالدير في إيطاليا إلا أنه كمنظور سيختل بمجرد ما يكشف ذلك الفضاء المقدس ((الدير)) عن مساهمته في آثام العالم. يفك (وليد) ارتباطه بهذا الفضاء وينفتح على فضاءات معرفية متعددة تتطلب منه التنقل، والممارسة العملية، والتفكير حسب ما تقتضيه شروط المجتمع العربي.

غير أن منظور هذه المرحلة اتسم بنوع من التناقضات الحاصلة على مستوى أسباب التوازن التي يشخصها ((وليد)) مرة في الفن والجمال" "كان يقول أحياناً أنه لو عاش في عصر مضى لربما استطاع أن يتحدث عن إمكانية إيجاد التوازن في الفن، في الدين في التوحد بالجمال"(33) ومرة في مفاهيم: العقل، الحرية، الإبداع "كان يريد لهذا المجتمع أن يحقق ذاته عن طريق العقل، والحرية والإبداع، وهذه بعض الكلمات التي كانت تتردد على لسانه وقلمه أكثر من غيرها"(34)، كما كان "يصر على ضرورة استخدام التكنولوجيا"(35) لخلق التوازن المفقود. وهنا نتسائل: هل عبر "وليد" باختفائه عن وعيه

بهذا التناقض؟. هكذا تموضع وليد البطل بين منظورين متناقضين: المنظور التأهيلي (الطفولي) ذي التوجه المثالي والمنظور العملي ذي التوجه الواقعي والذي (قد) نكشف طبيعته الامتدادية من سؤال الاختفاء، وذلك أن اختفاء "وليد مسعود" قابل للقراءة من زاويتين: زاوية الاستمرار في البحث عن أسباب تحقق التوازن الذي لا زال العالم العربي يعاني من غيابه، من جهة وليعيد صياغة الأسئلة المطروحة على الواقع العربي من جهة أخرى، ثم زاوية الخيار المسلح، والذي يدعمه حضور "مروان" (ابن البطل) داخل النص كسارد قدم الجانب الفدائي، والذي يعني استمرارية النضال المسلح بموازاة مع البحث عن أسباب المواجهة، كما يكرسه التحاق "وصال" بالفدائيين.

ب: الساردون– الشاهدون

تم تشكيل "البحث عن وليد مسعود" سردياً عبر مجموعة من الساردين اشتركت في التشخيص التخييلي، وتتفاوت أهمية هؤلاء الساردين بتفاوت درجة علاقاتهم بالسارد– البطل. هكذا، اكتسب السارد "جواد حسني" مسافة سردية كبيرة داخل الرواية نظراً لكونه الأقرب إلى "وليد مسعود"، والأكثر توافراً على معلومات المتكلم عنه (الشريط، أوراق وليد، أسرار بعض الشخصيات...)؛ بالإضافة إلى أن المكونات الفكرية، والمهنية للشخصية تصلنا بدءاً عبر هذا السارد الذي يتولى من خلال الفصلين الأولين تفجير الخبر الروائي (اختفاء وليد مسعود)، وصدى هذا الخبر على باقي الشخصيات إلا أن السارد –جواد لن يستمر في تقديم الحدث، بل يعطي للساردين الآخرين حق الكلام باعتباره، هو نفسه يدخل في محاولة البحث عن حقيقة الخبر ((من هي شهد؟ لست أدري ولم يعرفها عامر أيضاً))(36).

يعمل الساردون على تحريك الخبر من جوانبه لمعرفة تركيبته بهدف إعادة تأسيس صورة موضوع الخبر؛ وهي صورة تتم بناؤها وفق موقف كل سارد من (وليد) فطبيعة نقل الحدث وتشخيصه تخضع لمخطط قصدي يخدم البعد الدلالي للمنظور المشخص.

–يحكم كل منظور موقعاً إيديولوجياً، ويسعى انطلاقاً منه إلى الدفاع عن وجهة نظره، وهي منظورات تتفاوت بتفاوت درجة علاقتها بالواقع القائم، وطبيعة ارتباطها بالقضايا المطروحة.

نتبين ذلك من خلال الجوانب التي ركزت عليها كل شخصية في تناولها لشخصية ((وليد)) ونعلن مسبقاً أن معظم الساردين عبروا عن ارتياحهم لاختفاء ((وليد مسعود)) الذي مارس سلطة زمن وجوده.

1–جواد حسني:

إن تأثير ((وليد)) في جواد تجسد في مظاهر عدة، أو لها السبق السردي الذي جعل (جواد حسني) مستودعاً للأسرار ثم الدفاع –سردياً– عن وليد أمام تهجمات المتكلمين الذين أطلق زمن الاختفاء أصواتهم ليعبروا عن مواقفهم تجاه المختفي. يغلف كل ذلك صورة (وليد) النموذجية في وعي (جواد) عشرون سنة عرفته، والتراب يتحول إلى ذهب بين يديه، ورايته يرفض ذلك كله(37).

2–عيسى ناصر:

ينفرد هذا السارد بإضاءة جانب من جوانب حياة ((وليد)) التي يتعرف عليها الأصدقاء لأول مرة. وهي المتعلقة بتناول حياة ((وليد)) في مرحلتي الطفولة والشباب، وما ميز هاتين المرحلتين من سلوكات معينة جعلت طفولة "وليد" قائمة على أسس دينية (لاهوتية) ومنحت لشبابه طابعاً نضالياً من خلال المشاركة في الانتفاضات والمظاهرات التي قام بها الفلسطينيون إبان نكبة "48".

وإذا كان الفصل الثالث قد قرب إلينا الجو النضالي الذي شارك فيه "وليد مسعود" فقد تم في

– تشمل الأصوات المتصالحة العناصر التي كان لها موقف من الطبقة السائدة، بل ناضلت إما نظرياً أو عملياً في سبيل تغيير الوضع، ثم سرعان ما تراجعت

ذات الوقت إقصاء السارد" عيسى ناصر" من المشاركة. فهل منظور السارد يعري هنا عن حقيقته الوطنية؟ أم أن هذا الصمت عن خروجه في المظاهرات يخدم الإعلاء من شخصية "وليد" بجعل النضال مقتصراً عليه وحده.

وفي هذه الحالة، سيكون السارد –"عيسى ناصر" خاضعاً في سرده لإرادة سارد آخر، قد يكون السارد الخارجي الذي يحاول أن يبني صورة نموذجية للمختفي، أو يكون "وليد" نفسه الذي مارس سلطته على السارد أيام الشباب، وظلت هذه السلطة تراقب وجهة نظر "عيسى ناصر"؟.

3-طارق رؤوف

عبر السارد – "طارق رؤوف" صراحة عن فرحه باختفاء المتكلم عنه "يوم سمعت باختفاء وليد، أحسست كان عبئاً كبيراً قد أزيح عن صدري، ارتحت أخيراً، ارتحت"(38)، وحتى ينفلت من سلطة "وليد مسعود" لجأ إلى التقليل من شخصيته واصفاً إياها بالضعف والانجراف اللاهث وراء النساء.

4-مريم الصفار

شكل "وليد" بالنسبة لـ "مريم الصفار" فضاءاً تمارس فيه رد فعلها على حياتها الزوجية الفاشلة مع "هشام"، فالتوق إلى "وليد" هو في الأصل توق إلى الحرية، وإلى تحقيق ذاتها بشكل متعال عبر اسم له حضور كبير ومهم في الساحة. فحين تتحدث "مريم" عن "وليد" ففي الواقع تحدث عن لحظة ممارستها للحرية، وزمن خروجها من الواقع المؤلم. لذا تمتلئ ملفوظاتها بالحديث عن هذا الفضاء –الحرية، وهو امتلاء يصدر عن رغبتها الشديدة فيه.

5-كاظم إسماعيل

يركز "كاظم إسماعيل" في تحطيمه لشخصية "وليد مسعود" بوصفه بورجوازياً يكفي أن أدعوه برجوازياً لتنهار القمة الصغيرة التي يتمتع باعتلائها"(39). ويعد "كاظم" الشخصية الوحيدة التي تمكنت من رفع صوتها النقدي ضد "وليد" قبل زمن الاختفاء وذلك من خلال المقال النقدي اللاذع الذي كتبه رداً على إحدى العبارات الواردة في كتاب "وليد" "الإنسان والحضارة".

ينبني النص إذن، على منظورات متعددة تحكمها طبيعة العلاقات مع موضوع الخبر، ويبدو أن كل منظور (صوت) قد عبر عن موقفه الصريح تجاه المختفي، وذلك راجع لزمن الاختفاء الذي أطلق الأصوات المخنوقة. لكن هل بالفعل تحررت الشخصيات من هيمنة الصوت المختفي؟.

إن وضعية السرد، وإن جعلت الساردين بعيدين عن صنف السارد الكلي العلم والوجود، باعتبارهم لا يمتلكون حقيقة السؤال، رغم ذلك، فإننا نلاحظ في الأخير أن الشخصيات المتكلمة ظلت متأثرة بسلوك "وليد" وشخصيته.

لقد تجسد ذلك عملياً عند طارق في محاولة اكتساب علاقة "مريم" وتجربته مع الصوت المتوهم لوليد عند أول زيارة له لبيت "مريم" ص (164) "هل كان في اللا وعي مني شهوة في اتباع خطى "وليد". فاهجر مريم لجنان، ثم اهجر جنان لامرأة ثالثة"(40).

أما "مريم الصفار" فقد أصبحت تعاني من صداع شديد دهور حياتها النفسية وذلك بعد انقطاع وليد عنها "التأثير المادي" وتجسد حضور صوت وليد في زمن اختفائه بشكل ملموس عبر "وصال" التي ظلت تؤمن بوجود "وليد" معتقدة أنه يقاتل في إحدى الجبهات الفدائية. ولذلك التجأت إلى لبنان وانخرطت في العمل الفدائي؛ الذي يعني البحث عن تقصي طريق "وليد". أما جواد حسني فإنه ينتهي من جمع الأخبار والمعلومات

ليبدأ كتابه عن شخصية "وليد مسعود".

هكذا، ظلت الصورة المتعالية لوليد مسعود تحاصر أصوات الشخصيات. وأمام هذه الصورة تسقط أسطورة تعدد المنظورات ليرتفع الصوت (المنظور) الواحد، صوت "وليد مسعود".

وبهذا، فإن تعدد الساردين يمكن اعتباره بمثابة المرغوب فيه أو المحظور في المجتمع العربي، والذي تحاول أن تطرحه الكتابة الروائية من جهتها، كضرورة تفترضها المرحلة التاريخية التي يعرفها العالم العربي، وضمنه القضايا العربية.

فتعدد الساردين يشكل الطرح المبتغى لفهم تحولات العالم العربي وموقعه ضمن البرنامج السياسي العالمي، وكخيار يستلزمه التاريخ العربي المعاصر لتجاوز مرحلة الهزائم والتراجعات.

لكن تجريب التعدد أبان عن عدم تملصه بعد من الصوت الواحد.

3

.طبيعة المنظور السردي:

لاحظنا في النصوص الثلاثة أن هناك تعدداً في المنظورات واضحة في النصين "السفينة" و "البحث عن وليد مسعود" نظراً لتعدد الساردين المنجزين للفعل السردي. وضمنية في "صيادون في شارع ضيق" المحكية من طرف سارد واحد. لكن درجة معرفته في المرحلة الأولى سمحت بظهور منظورات متناقضة قادرة على إعطاء الحدث مشروعيته الروائية. فرغم تعدد هذه المنظورات فإنها في النهاية تظل خاضعة لصوت سارد واحد في كل نص (جميل، وديع، وليد) الذي تشكل لغته القطب الموحد لجميع لغات النص...

والخيط اللغوي الذي يشد ... ويضعها في نسيج واحد يخضع لإ...

– السفينة رحلة داخل ذات الساردين رحلة بحث عن الذات التي تعيد تأسيس صورة هروبها.

استقطاب الأصوات الأخرى من خلال هيمنة صوت السارد، والهيمنة تحددت هنا كمية من حيث ظهوره الملفوظي المكثف داخل ملفوظات المتكلمين (وديع، وليد) وكيفية، لأن منظوره هو المؤثر في باقي الشخصيات.

ثالثاً: الأصوات المتكلمة/ الدلالة الأيديولوجية:

يحكم كل منظور –كما رأينا– موقعاً أيديولوجياً، ويسعى انطلاقاً منه إلى الدفاع عن وجهة نظره، وهي منظورات تتفاوت بتفاوت درجة علاقتها بالواقع القائم، وطبيعة ارتباطها بالقضايا المطروحة. فهناك الأصوات التي تكرس الوضع القائم باعتبارها المستفيدة منه عملياً وهناك المتمردة التي تعيش التذبذب في وسائل المواجهة، بالإضافة إلى المنظور المتصالح مع الواقع، نتيجة عدم تجذر ما كان يتبناه من مواقف وأفكار في وعيه، فكان التراجع والتصالح مع الواقع أسهل الطرق، هكذا، نصنف هذه المنظورات في أربعة توجهات حسب كل نص.

1

–الأصوات المكرسة:

تعد بنية هذه الأصوات المستفيدة الأولى من الوضع العام؛ لذلك فإنها تعمل على تكريسه بكل السبل المتاحة وتستعين بلغة آمرة ذات تقنيات تسعفها على أداء وظيفتها القمعية، ولعل الوقوف عند الشفرات اللغوية لخطابها من شأنه أن يقرب توجهها الأيديولوجي.

حضرت هذه البنية في نص "صيادون..." ... وجيتين تخدمان الواقع المطروح، ... في مهادنة للمحافظة على ... تسعيان إلى إنتاج أيديولوجية

– توهمنا النصوص بتعددية في المنظورات؛ وفي الأخير تبقى مشروعية هذه المنظورات مشروطة بمنظور واحدٍ يظل خلفها، يراقب تحركاتها، ويلزمها على السير وفق قواعد مخططة من قبل.

الطبقة السائدة. فمن موقع انسجامها مع الوضع تحافظان على صيغته حتى لا يطرأ عليه أي تغيير من شأنه أن يدمر مكتسباتها. لقد مثل هذه البنية من جهة "عماد الدين النفوي" و "أحمد الربيضي" اللذان يكرسان الواقع من موقع وظيفتهما الرسمية، ويتنقلان بحكم علاقاتهما بالوضع، إلى مرحلة إنتاج أيديولوجي للنظام السائد. يتضح هذا، من خطاباتهما التي عبرها يساهمان في تمرير مشروع السلطة، عبر وسائل القمع والاضطهاد والرقابة.

يتضح ذلك، من اقتراح "النفوي" بضرورة بناء مراكز الشرطة والمساجد لحماية صوت السلطة، ومن أجل تدعيم مشروعها، فإن هذه الأيديولوجية في حاجة إلى مثقفين ينشرون تصوراتها، هكذا نجد "توفيق خلف" يمثل هذا الجانب الأيديولوجي عبر المساهمة في استمرارية مشروعية السلطة من زاويتي "الدين" والماضي رابطاً وضعية العرب المتخلفة بابتعادهم عن تراثهم وانغراسهم في المدينة، ومن هنا يرى كجواب عن سؤال النهضة "انحطاط العرب أمام تقدم الغرب" هو العودة إلى الصحراء، العودة إلى خشونة الصحراء وسنتها الأخلاقية، العودة إلى فكرتين أوليتين (كذا): الشرف والشجاعة.

العودة إلى الصراع القديم بين القبيلة والقبيلة لكي نبقي على صحتنا ويقظتنا"(41) إن في هذا الطرح للمأزق التاريخي للعالم العربي، إذ كيف يمكن لهذه الثقافة أن تواجه التحديات الداخلية والخارجية بمقاييس ماضية؟.

يشكل إذن النفوي والربيضي، وخلف أدوات تعبر من خلال خطاباتها عن البرنامج السياسي للطبقة السائدة بوسائل متعددة يتولد عنها فئة رافضة لميكانيزمات هذه الطبقة، ومعبرة عن احتجاجها وسخطها على الوضع، تمثلها الأصوات الرافضة.

2

-الأصوات الرافضة

تضم هذه البنية الرافضة للواقع في رواية "صيادون في شارع ضيق" عناصر غير متجانسة: هناك عناصر تنتمي أصلاً من حيث الموقع الاقتصادي والاجتماعي إلى الطبقة الأرستقراطية (عدنان)، ولكنها تحولت نتيجة للضغوط التي تمارسها هذه الطبقة حتى على أبنائها إلى فئة معارضة. وهناك عناصر من الفئة الدنيا (حسين)، والتي تعاني وطأة برنامج الطبقة السائدة والطبقات التابعة لها، بالإضافة إلى طلبة الكلية (كلية الحقوق أساساً). توجد أمام شرائح اجتماعية متعددة ولكنها تلتقي حول عنصر مشترك واحد هو الرفض. كيف عبرت هذه البنية عن موقفها؟ شكلت هذه البنية الأيديولوجية الرافضة للواقع المسير وفق نظام شكلته آليات السلطة من قمع واختناق وتوتر. ولعل أهم مقومات هذه البنية تتجلى في شخصية "عدنان" لأنه من خلاله، اتضحت معالم استراتيجية النضال.

ولعل الوقوف عند خطاب "عدنان" من شأنه أن يوضح مستوى الوعي بهذا الواقع يقول:

"الحرية تعني الانطلاق، نحن استيقظنا على خبطة قوية، واكتشفنا تقدم الغرب المادي وأيديولوجياته، ونظرياته السياسية وانتابنا الرعب من ركودنا، لهذا أردنا الانطلاق، الجريان، الحركة"(42) إن كل ما يرغب فيه عدنان وأتباعه هو الانطلاق والجريان.

"لو تدري ما أتمناه لشوارعنا التي أعشقها، لو تدري قط، أتمنى لو أراها وقد انقلبت رأساً على عقب(...) والدم يجري حتى الركب، لا صحراء ولا مدن، ولا فن للشعب، ولا سياسة ولا مباغي، ولا حفلات عشاء، لا شيء سوى فوضى

المتخلفة بابتعادهم عن تراثهم وانغراسهم في المدينة.

صارخة"(43).

تتضح صورة وعي "عدنان" من خلال هذا المقطع الكلامي، إنه يتمرد ولا يثور. ليس له تنظيم لما يريده. ولذلك، فإنه لم ينجح في زعزعة الخطاب الأيديولوجي للأصوات المكرسة، لأنه اكتفى بالتمرد على مستوى التحركات. وبذلك، يدخل سلوكه في إطار التمرد وليس الثورة التي لا تعني فقط هذا الجانب الأحادي الذي يراه فيها "عدنان" وجماعته من رفع الشعارات، والدخول مع السلطة في معارك دموية، ثم الوصول إلى السجن. وقد خلق "عدنان" تابعين له لا سيما "حسين" الذي يعيد إنتاج خطابه (عدنان) في غياب أساس نظري يخطط لمشروع التغيير، بل حتى إن قد وجدنا بعض الشخصيات (عبد القادر ياسين) التي تستند في مواقفها على مرجعية ماركسية فإنها لم تتمكن من امتلاك الأدوات التحليلية لهذه المرجعية، والتي تسعى إلى هدم معيقات الواقع. إن اقتصار رفض هذه البنية على التمرد، وعدم فضح الخطابات التكريسية، وتعرية أبعادها، قد جعلها في موقع التصالح مع الواقع، إنها كرؤية تعد تياراً من الوعي، ولكن لا يمكن جعل "عدنان" تعبيراً عن طبقة بعينها، لأنه اقتصر في طموحه على التغيير على مستوى البنية التحتية، ولم يصل إلى مست[illegible] إدراك كيفية التعبير عن هذه البنية. كما يم[illegible] هذه البنية شخصية "جميل فراز[illegible] الذي يدخل رفضه ضمن مشرو[illegible] العمليات الفاشلة رداً على نكب[illegible] فلسطين تحولت إلى سطوة الواق[illegible] على فكر "جميل" إلى لحظة للتأم[illegible]

– الوعي العربي في زمن الهزائم ورقابة السلطة أدى إلى الانطواء على الذات والذهول عن العمل الجماعي.

3

–الأصوات المتصالحة:

تشمل الأصوات المتصالحة العناصر التي كان لها موقف من الطبقة السائدة، بل ناضلت إما نظرياً أو عملياً في سبيل تغيير الوضع، ثم سرعان ما تراجعت عن هذا الموقف نتيجة تحولات سياسية.

لقد حصل هذا الانتقال الأيديولوجي خاصة في نص "البحث عن وليد مسعود" من خلال "عامر عبد الحميد" و "كاظم إسماعيل" الذين انتقلا من موقع رافض وطامح للتغيير عبر متكأ ماركسي قبل ثورة "58" إلى موقع مصالح للواقع، الأول من خلال التراجع عن التوجه الشيوعي إلى الإيمان بالتكنولوجيا كحل لتغيير المجتمع العربي "بدأ جماهيرياً، بروليتارياً، ككثير من أبناء الطبقة المرفهة، اللذين فتحوا عينهم المدللة على ما حولهم من فقر، فذهلوا لما رأوا، وانتهوا إلى الإيمان بشيء واحد: التكنولوجيا"(44).

وهو إيمان يخدم مصالحه الطبقية، باعتباره دخل في مشاريع البناء والتفريخ (أنا أعمل فقط، أعمل باستمرار. وأرتب علاقات عمل. أبني عمارات، أقيم مباني حكم، مباني برلمانات– زائفة أو غير زائفة لا يهمني. أخطط مزارع لتفريخ الدجاج، أو تناسل الأبقار)(45). يتحدد من كلامه موقعه الطبقي البورجوازي (مقاول..) والذي يفسر هذا الانتقال الأيديولوجي وعدم تجذر الماركسية في تفكيره.

أما "كاظم إسماعيل" فإنه يتراجع عن مواقفه ما قبل الثورة ويندمج وظيفياً في مؤسسات السلطة التي يعتبرها البعض شواهد تاريخية على الانتقال الأيديولوجي، فتغيير الموقع الأيديولوجي قد يستتبعه تغيير الموقف (الوعي).

4

: الأصوات الطامحة للتغيير

وهي الأصوات التي تطمح إلى تغيير وضع ما، إلا أن عدم تبلور وعيها لمحاورة بنية الواقع، تجعل طموحها إلى التغيير يظل محاصراً في التفكير والتأمل دون أن يعرف طريقه إلى الممارسة.

تطرح "السفينة" بشكل واضح هذا النموذج من الأصوات من خلال "عصام السلمان" و "وديع عساف" و "فالح حسيب".

تحدد طموح "عصام" إلى التغيير قبل ثورة "58" فقد أصبح يعيش مدعماً بتوجهات ماركسية؛ غير أن الماركسية لم تكن عنده كمشروع نظري لبرنامج سياسي، ولكن فقط مجرد اعتناق مجموعة من الأفكار "أما أنا فلم تكن عندي أي خطط، أفكار فقط"(46)، كما كشف خطابه اللغوي عن رغبته الأكيدة في التسلق الطبقي عبر وساطة "لمى" أما "فالح" المنتمي أصلاً إلى موقع طبقي كان هدف مشروع ثورة "58" فقد أصبح يعيش أزمة طبقته المنسحبة نتيجة لبعض مكتسبات الثورة، ونتيجة لمشروع الواقع الجديدة التي أبانت له عن فقدان طبقته لموقعها الاجتماعي.

ويتكسر الطموح إلى التغيير عند "وديع" مع شكل تصوره للعودة إلى الوطن المحتل. إنه ينظر إلى فلسطين في ارتباطها بعودته (كفرد) دون النظر إلى العدوان الصهيوني كقوة ضاربة في كل بقاع العالم العربي. فمشروع التغيير عنده يحمل في أساسه سبب فشله.

5

-الأصوات السائرة نحو التغيير

يتعلق الأمر بالأصوات التي تتجاوز النظري إلى التجريبي من خلال الممارسة النضالية كطريق نحو تغيير الوضع. لقد مثل هذا الجانب -على الخصوص- بعض شخصيات رواية "البحث عن وليد مسعود" كـ "وليد مسعود" ومروان وليد "وصال رؤوف".

أعلن "وليد" عن تواجده النضالي منذ المواجهات الأولى إبان نكبة "48" فقد انخرط لفترة قصيرة عام "48" في جيش الإنقاذ بدمشق، إلى أن سرح الجيش"(47)، كما تمثل حضوره في كل التحولات التاريخية التي عرفتها القضية، حتى أخذ اسمه يتردد "أواخر الأربعينات ثم الخمسينات، أعوام التشتت الفلسطيني الأولى"(48)، وما تلا ذلك، من هزائم كشفت عن خلل الأيديولوجية القومية العربية، عكستها -أساساً- هزيمة "67" وما لحق بالفلسطينيين على إثر المجزرة البشعة مع أيلول "1970". تأتي هذه الهزائم المتوالية لتكشف لـ "وليد" عن فشل الخيار القومي العربي كأسلوب أساسي في تحرير فلسطين ولتؤكد (الهزائم) على ضرورة إعادة صياغة استراتيجية النضال الفلسطيني المسلح. مع العلم أن "وليد" عبر عن هذا الخيال القومي داخل النص بأكثر من صيغة، فهو لا يتحدث عن تغيير الوضعية الاستعمارية في فلسطين فحسب بل يشمل أفقه الوضع العربي بصفة عامة. وهو موقف يختلف عن موقف "وديع عساف" الذي حصر مشروع التغيير في ضرورة العودة إلى فلسطين دون تحديد شروط هذه العودة.

أما "وليد" فـ "الثورة" لديه ليست مجرد تغيير طبقي في نظام الحكم، أو مجرد وضع اليسار

مكان اليمين، أو بالعكس. الثورة لديه وضع عربي في خضم العالم الكبير، وإثبات قدرته على الصمود من جهة، وعلى العطاء من جهة أخرى"(49).

بناء على هذه المعطيات، هل يمكن اعتبار اختفاء "وليد" إعلاناً عن الخيار الفلسطيني المسلح المعتمد على أسلوب المواجهات الفدائية، ما دام قد اكتشف زيف الخيار القومي العربي؟

قد يصطدم هذا التفسير مع التحاق "وصال" العراقية بالفدائيين، بلبنان، وإصرارها على العمل المسلح على أمل اللقاء بوليد. وهذا يشير إلى مسألتين: الأولى أن التواجد الفلسطيني (وليد) خارج الأرض المحتلة قد أثر في الشباب العربي (وصال) الذي آمن بعروبة القضية، وبدا يخطو نحو التغيير عبر الممارسة الفدائية، والمسألة الثانية، إن تكتل الجهود العربية هو السبيل الصحيح لتأمين طريق النضال إلى فلسطين.

أما "مروان وليد" فإنه يمثل الجانب النضالي الذي تفترضه المرحلة التاريخية الحاسمة للقضية استمراره بموازاة البحث عن طريق وأساليب المواجهة. يشكل "مروان" الممارسة الفدائية المستمرة كإحدى وسائل الفعالة في زعزعة الكيان الصهيوني، وإحباط مشاريع الإمبريالية-الصهيونية، وكصوت معبر عن هويته، وتواجده الدائم في المواجهة في مقابل ذلك يمثل "وليد مسعود" جانب التفكير في وسائل التخطيط، وذلك بحجم التجربة النضالية الممتدة في زمن النكبة.

خاتمة

أبان النظام السردي في النصوص الثلاثة عن تعدد في الأصوات القائمة بالحكي حسب موقعها داخل السياق؛ وهو تعدد أفرزه -على الخصوص- تعدد الساردين- في "نصي السفينة" "والبحث"، مما جعلنا نعيشه -سردياً- عالماً متقاطعاً من المواقف المتناقضة. إلا أننا سرعان ما نكتشف مع القراءة المتأنية لطبيعة المنظور السردي زيف هذا التعدد الذي يتكسر أمام رقابة منظور الصوت الواحد (جميل، وديع، وليد) الحاضر بشكل مكثف، داخل وعي المتكلمين كرقيب على وجهات نظرهم. وإذا انعدم التعدد الصوتي على مستوى تعدد أنماط الوعي (المنظورات)، فقد حضر في شكل التعدد داخل الوعي الواحد من خلال الأشكال التعبيرية الحميمة كالحوار الداخلي، والاعترافات، والمذكرات، وهي أشكال تركز على الاصطدام الداخلي للذات المتكلمة، بفعل عدم امتلاكها لشروط التواصل مع الجماعة نتيجة عوامل عدة، ولذلك تعرف الانشطار على مستوى وعيها مما يتولد عنه صوتان (موقفان)، متناقضان، تحسم الذات بتأييد الصوت الذي يلخص وجهة نظرها تجاه نفسها، وتجاه العالم المحيط بها. تتسم هذه الوضعية مع موضوع الإحباط الذي يعيشه الإنسان/ الوعي العربي في زمن التراجعات والهزائم، ورقابة مؤسسات السلطة التي ((اضطرت الإنسان إلى الانطواء على ذاته والذهول عن العمل الجماعي بسبب من مخاطرة الكثير، والنفي الشعوري واللا شعوري لكل الآخرين))(50)، وكان من نتائج هذه الوضعية عدم تبلور الوعي الصحيح لدى الفرد العربي للدخول في اصطدامات خارجية قد تغير شكل وعيه، وكذلك غياب أيديولوجية ذات نسق فكري موحد.

- طبيعة نقل الحدث وتشخيصه تخضع لمخطط قصدي يخدم البعد الدلالي للمنظور المشخص.

يجعل الإنسان العربي يحمل مسؤولية المشروع وفق برنامج سياسي منظم، ويعطي لتحركاته نفساً طويلاً يمكنه من كشف خلل بنية الواقع، وتعرية الخطابات الرسمية. ذلك أننا التقينا بأيديولوجية هشة، غير قادرة على امتلاك أدواتها، وانتشال الإنسان العربي من تناقضاته، فبعض الشخصيات مرة نجدها تحمل أفكاراً ماركسية

(ياسين، عصام، كاظم..)، ومرة تساند الواقع وتتصالح معه، أما بفعل عدم تجذر الماركسية في وعيها (ياسين، عصام..) أو نتيجة لانضمامها في مؤسسات رسمية (كاظم)...

هكذا توهمنا النصوص بتعدديـة فـي المنظورات؛ وفي الأخير تبقى مشروعية هذه المنظورات مشروطة بمنظور واحد يظل خلفها يراقب تحركاتها، ويلزمها على السير وفق قواعد مخططة من قبل، وبذلك نصبح أمام أشكال متعددة ومتنوعة لوعي واحد، وليس إمام تعدد في أنماط الوعي.

❐

هوامش ومصادر البحث

(1)Ducrot (Oswald): Le dire et le dit ed: Minuit, Paris, 1984, p: 171.

(2)باختين (ميخائيل): شعرية ديستوفسكي، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي؛ مراجعة الدكتورة حياة شرارة؛ الطبعة: دار توبقال للنشر 1986؛ ص: 44.

(3)Todorov (Tizvetan): Bakhtine et lalterite poetique 40 1979, p: 509.

(4)Bakhtine (M): Esthetique de la creation verbale

(5)باختين (م): شعرية دستوفسكي: ص: 120.

(6) Ducrot (O): Le dire et le dit p: 171.

(7) Todorov (O) (T): Bakhtine et lalterite p: 501.

(8)باختين (م): "شعرية ديستوفسكي" ص 29.

(9) Ducrot (O), Todorov (T): Dictionnaire Incyclopidique des sciences du language ed: seuil, Paris 1972, p: 411.

(10) Tadie (Jeans Yves): Proust et le Roman ed: Gallimard, 1071 p: 34.

(11) Zeraffa (Michel): Porsonne et personage ed Klinchsiech, 1971, p: 38.

(12)Hayman (David): Au- de bakhtine pour une mecanique des modes, Poetique 13/1976, ed: seuil, p: 77.

(13), (14) Bakhtine (M): Esthetique de la creation verbale.

(15) Krysinski (Waldmer): Carrefours des signes Essais sur le roman moderne. Ed: mouton, Paris 1981 p: 14.

(16) Bakhtine (M): Esthetique de la creation verbale p: 13.

(17)باختين (م): شعرية دوستوفيسكي": ص 269.

(18)"صيادون في شارع ضيق": ص39.

(19)نفس المصدر: ص: 120.

(20)تودوروف (تزفيتان): الشعرية:

ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر؛ الطبعة الأولى 1987؛ ص: 52.

IINTEVELT (JAAP): Essai de typologie narrative le point de vue theorie et analyse Librarie: Jose Corti, 1981 P: 28.

(22)صيادون في شارع ضيق: ص: 121.

(23)نفس المصدر:

(24) ص261.

(25)Zeraffa (Michel): Porsonne et personage p: 35.

(26) "السفينة" ص176.

(27)نفس المصدر ص 92.

(28)نفس المصدر ص 84.

(29)نفس المصدر ص 85

(30)نفس المصدر ص 84

(31)هناك بعض الآراء التي تقر بالمسافة بين السارد والكاتب الضمني: وتجعلها مسافة معنوية وفكرية أو مادية أو زمنية. انظر في

Booth (W): Distance et point vue Essai de classification, Poetique 4/1970, p: 519.

(32)"البحث عن وليد مسعود"، ص 118.

(33) نفس المصدر السابق، ص 14

(34) نفس المصدر السابق، ص 43

(35) نفس المصدر السابق، ص 44

(36) نفس المصدر السابق، ص 20

(37) نفس المصدر السابق، ص 13

(38) نفس المصدر السابق، ص 173

(39) نفس المصدر السابق، ص 59

(40) نفس المصدر السابق، ص 171

(41)"صيادون في شارع ضيق"، ص 98

(42) نفس المصدر السابق، ص 37

(43) نفس المصدر السابق، ص 106

(44) "البحث عن وليد مسعود"، ص 200

(45) نفس المصدر السابق، ص356

(46) "السفينة"، ص 162

(47) "البحث عن وليد مسعود"، ص 314.

(48) نفس المصدر السابق، ص 108

(49) نفس المصدر السابق، ص322

(50)عزيز ماضي (شكري): انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية "المؤسسة العربية للدراسات والنشر؛ بيروت، الطبعة الأولى حزيران (يونيو) 1978، ص: 98.

Bakhtin theoretical justification includes an assumption which states that the language (style) exist with in the narrative text, as a semantic value and ideological content which discover the speakers view.

To participate in such a way m express his attitude. Bakhtin Formulates the view of personality and voice through his hypo thesis of what he calls Multiple Voice. This research is an attempt to investigate the narrative system in Jebra First three novels and the success possibitity of Multiple Voice in thes three novels

❑❑❑

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

الإيجابية والسلبية في الشعر

دراسة ....د.علي الشعيبي

القراءة المحايثة
للنص الأدبي

عبد الوهاب شعلان- الجزائر

مدخل نظري

1-مقدمة حول إشكالية القراءة:

قبل البدء بمباشرة المقاربة المحايثة l'approche immanente للنص الأدبي والتي تشكّل بؤرة اهتمام هذا الفصل، يجدر طرح إشكالية فعل القراءة كفعل جوهري في تحيين النصوص وإخراجها من حالات الكمون والسكون. مع ضرورة الإشارة إلى أن إشكالية القراءة وإن كانت قضية رافقت مسارات التحول البشري، باعتبارها فعلاً ملازماً للكتابة، فإنها اكتسبت حديثاً طابعاً علمياً ومنهجياً حرّرها من ربقة المنظورات التقليدية، لتغدو إشكالية جوهرية ذات أهمية قصوى لا سيما مع نشوء ما سُمي حديثاً بجماليات التلقي Esthétiques de la reception.

إشكالية القراءة، وإن كانت قضية رافقت مسارات التحول البشري، باعتبارها فعلاً ملازماً للكتابة، فإنها اكتسبت حديثاً طابعاً علمياً ومنهجياً حررها من ربقة المنظورات التقليدية، لتغدو إشكالية جوهرية ذات أهمية قصوى، مع نشوء ما سمي ب جماليات التلقي.

يجب الإشارة إلى أن جماليات القراءة والتلقي كما تبلورت حديثاً على يد أقطاب مدرسة جامعة "كونسطانس" Constance مثل: هانس روبرت جويس Hans Robert Jauiss وولف فانغ إيزر Woolf Gang Iser وغيرهما، كانت ردة فعل لهيمنة المقاربات البنيوية والشكلانية (المحايثة) التي أعطت سلطة تكاد تكون مطلقة لبُنى النص على حساب القارئ وفعل القراءة. وبالتالي فإن من باب الوعي المنهجي أن تُطرح إشكالية القراءة بعد طرح المقاربة المحايثة، بَيْد أننا أجّلنا طرح هذه الأخيرة باعتبارها تشكل جوهر اهتمام هذا الفصل، وفضّلنا الإشارة إلى قضية القراءة، حتى نسمح بطرح المنهج المحايث بصورة أوسع وأعمق، مع وعينا المسبق بهذا الخلل المنهجي.

تفترض الكتابة وبصورة آلية فعلاً ملازماً وهو فعل القراءة. ذلك أن النصوص تظل دائماً في حالة كمون وسكون إلى أن يتدخل فعل القراءة وينشلها من هذه الحالة. كما أن النص (ويهمنا النص الأدبي في هذا المجال) يظل يتراوح في فضائه المغلق الذي يحيل إلى مرجعية أحادية وهي مرجعية الكاتب أي أنه(النص) يظل رهن الوعي الذي تمتلكه الذات المبدعة. ضمن هذا

المجال تحاول القراءة أن تحدث جدلية دلالية تتفاعل من خلالها دلالات النص الذاتية والدلالات التي تُضفيها القراءة عليه. "فكما يقدم الكاتب على إنتاج دلالة النص من خلال بنائه إياه. فكذلك القارئ يفتح هذه الدلالة عن طريق إعادة بناء النص وفق تصوره وخلفيته النصية الخاصة"(1).

القراءة إذاً فعل جهري لتحيين النص ووضعه ضمن حركة التاريخ والتحول، ذلك أن النص يبقى محدوداً بزمن الكتابة، بخلاف القراءة التي تُعتبر فعل تحول وانفتاح زمني عبر مسار الحركة التاريخية، "وبذلك تتعدد القراءات بتعدد أزمنة القراءة، ومن خلالها يكتسب النص (...) انفتاحه واستمراره"(2) وتعدديته الدلالية.

تنهض الأهمية التي يكتسيها فعل القراءة على جوهر الخصوصية التي تتمتع بها الكتابة الأدبية باعتبارها فضاء من الإيحاءات والترميزات وكياناً من المسكوت عنه. ههنا تأخذ القراءة شكلها الجوهري بما هي حوار مع فراغات النص وثغراته، وعملية جدلية مع مسكوته وما ينطوي عليه من إيحاء ودلالات ذاتية. إن تحقيق النص وتحيينه concrétisotion عبر فعل القراءة "يدل على أن العمل (الأدبي) لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة وثابتة ونهائية، بل يكتسب دلالة جديدة لدى كل قراءة جديدة. فبالقراءة (...) يتشكل معنى النص في تجدده الدائم"(3) والمستمر واللانهائي، مما يجعله (النص) وبواسطة الإمكانيات التأويلية المتعددة التي تنتجها القراءة تاريخاً من التحول والاستمرار والبقاء.

إن القراءة شرط أساسي لجعل النص يمارس تاريخانيته Historieité بمعنى أنه يعيش فعل التحول التاريخي عبر كل ممارسة تحيينية تتيحها القراءة، فتغدو هذه الأخيرة فعل تحرر، "يدخل النص في القراءة، فيتحرر من صفات تغلقه من ذاته، وتحرّم النقد عليه. يدخل النص في القراءة فيصير منتجاً تمارس المعرفة نشاطها عليه"(4)، لكن شرط أن تتحول القراءة إلى قوة نافذة تمارس هيمنة لا تلغي استقلالية النص وسلطة بنياته الداخلية- بالضرورة- بل بواسطة إقامة حوار جدلي بين سلطة البُنى النصية في حد ذاتها وسلطة العملية التأويلية التي تمنحها القراءة. ولا يكون ذلك "بالتماهي مع النص المقروء بالغياب فيه، بل باستنطاقه"(5) ومحاورة فضاءاته الداخلية ومحاولة تفكيك بنياته ودلالاته الذاتية.

نحن إذاً أمام جدلية واضحة: "سلطة نص يفرض توجهات خاصة عبر فعل التبنين؟؟ Structurotion، وسلطة القراءة عبر آلياتها التأويلية ورغبتها في حيازة الأولوية لفك شفرات النص ورموزه بعبارة أخرى نجدنا أمام ثنائية: التشفير encodage الذي يتيحه النص، وتفكيك هذا التشفير olécorolage الذي تتيحه القراءة. "فبقدر ما يشارك القارئ في إنتاج معنى النص، يقوم النص بدوره بالتأثير على القارئ وتوجيه استجاباته وافتراضاته وتعديل هذه الاستجابات أو تنميتها أو الإجهاز على بعضها وإسقاطه في الطريق"(6). وههنا بالذات تنشأ جدلية النص والقراءة.

تفترض الكتابة، وبصورة آلية، فعلاً ملازماً وهو فعل القراءة. وذلك أن النصوص تظل دائماً في حالة كمون وسكون إلى أن يتدخل فعل القراءة وينشلها من هذه الحالة.

بخلاف القول الشفوي الذي ينزع نحو التواصل والإبلاغ والإفهام، تنزع الكتابة نحو التعدد والاختلاق والإثارة الجمالية. مما حدا برولان بارت Roland Barthes إلى أن يراهن على ضرورة تكفل القراءة بالبحث في ما أسماه "بمتعدد النص" le pluriel dutexte وليس "متعدد النص" في آخر المطاف سوى قابلية النص الأدبي للإنتاج أكثر من دلالة، إنه ببساطة تعدد المعاني polysémie في النص.

في مقاله الشهير: "من أين نبدأ؟ par ou commencer?" يطرح بارت الرهان الحقيقي

لعملية القراءة. ففي منظوره ليس من مهمة القراءة أن تجعلنا "نحصل على شرح للنص، أو نتيجة إيجابية (مدلول أخير يكون حقيقة العمل (الأدبي) وتحديده) إلى لعبة الدال في الكتابة: بكلمة واحدة: أداء بهذا العمل متعدد النص"(7).

ولا يمكن الكشف عن هذا "المتعدد" إلا من خلال تنشيط فعل القراءة وإعطائها سلطة متميزة "ذلك أن رهان العمل الأدبي (...) هو جعل القارئ لا مستهلكاً، ولكن منتجاً للنص"(8) عبر استشعار لذة القراءة ومحاورة النص مهما انطوى على غموض أو أسرار، ومهما تعسّر وتعقّد وتأبى عن الفهم، بل إن بارت- أكثر من ذلك- يعتبر متعة القراءة تتجلى من خلال محاورة النص العسير، غير القابل للانقياد بسهولة، فهو يصرّح بوضوح "أننا نعتبر كلاسيكياً كل نص مقروء"(9) أي لا يتيح إمكانيات قصوى لفعل التأويل وممارسة التعدد.

تنهض الأهمية التي يكتسبها فعل القراءة على جوهر الخصوصية التي تتمتع بها الكتابة الأدبية باعتبارها فضاءً من الإيماءات والترميزات، وكياناً من المسكوت عنه.

يتحقق فعل القراءة عند امبرتو إيكو Umberto Eco عبر مسار استراتيجي، فالنص يرسم استراتيجيته الخاصة، ومتلقي النص هو الآخر يكون مزوّداً باستراتيجية معنية يواجه بها شفرات النص، "إن توليد النص هو تحريك استراتيجية تشترك فيها توقعات أفعال الآخر كما هو الشأن في كل استراتيجية"(10) ويعطينا إيكو مثالاً على هذه الاستراتيجيات كالاستراتيجية العسكرية، واستراتيجية لعبة الشطرنج حيث تتصارع فرضيات الخصوم بحدة، فكذلك الأمر بالنسبة لجدل القراءة والكتابة. يحاول النص أن يخفي وبالمقابل يسعى القارئ إلى الكشف، "يجد القارئ نفسه مدعواً للاستنتاج من النص ما لم يقله، بل ما يفترضه أو يعد به أو يستتبعه أو يتضمنه"(11).

تأخذ هذه الاستراتيجية شكلها الحاد لكون النص الأدبي "يتميز عن الأنماط الأخرى من التعبير بتفقده الكبير، والسبب الأساسي في ذلك هو أنه نسيج من المسكوت عنه non dit"(12) وهذه الخصوصية هي جزء من استراتيجية النص، الذي يسعى إلى التخفي والتكتم بغية تحفيز الإمكانيات المتاحة للقارئ وتنشيطها. إنه في آخر الأمر (النص) "نسيج من الفضاءات البيضاء والفجوات التي يجب ملؤها"(13) من طرف القارئ من خلال حشد كل إمكانياته الإجرائية والمعرفية.

ضمن هذا السياق يطرح إيكو مسألة ما أسماه "بالقارئ النموذجي" Lecteur modele، القادر على أن "يتحرك تأويلياً كما تحرك المؤلف توليدياً"(14) بواسطة قدراته الخاصة وامتلاكه لسنن codes النص.

يمكن اعتبار البلورة المنهجية لإشكالية القراءة قد تحققت بفعل جهود أقطاب مدرسة جامعة كونسطانس في ما سمي "بجمالية التلقي". فعلى أيدي هؤلاء الأقطاب أخذت القراءة مكانة متميزة وأُعطي للقارئ سلطة خاصة كان قد افتقدها في الممارسات النقدية التي كانت تراهن على سلطة النص.

لقد وجّه منظّرو جمالية التلقي انتقادات للقراءات والمقاربات المختلفة مثل الشكلانية والبنيوية، والماركسية، والتاريخية معتبرين هذه المقاربات قد اكتفت بتناول "العمل الأدبي ضمن حلقة جمالية الإنتاج والتصوير المغلقة، وهي إذْ تفعل ذلك تحرم الأدب من بعد يعتبر مع ذلك ملازماً لطبيعته، كظاهرة جمالية وكوظيفة اجتماعية، ألا وهو الأثر الذي ينتجه في الجمهور، والمعنى الذي يمنحه له هذا الجمهور، أي بعد التلقي"(15). ويكتسي فعل التلقي في هذه المقاربة أهمية قصوى، تماشياً وخصوصية الكتابة الأدبية، وقدرة "النصوص على أن تمنح إمكانات لانهائية للتأويل"(16) والتحليل، وكذا القدرة على التجلي في أكثر من مظهر ومنح أكثر من دلالة.

فـي مقاربتـه لجماليـة التلقـي، يؤكـد هـانس روبـرت جـويس Hans Robert Jauis علـى قضـيتين أساسـيتين همـا: الأثـر أو الوقـع l'effer الـذي يمنحـه الـنص، مـن جهـة، والتلقـي مـن جهـة أخـرى، "إن تحلـيلاً للتجربـة الجماليـة للقـارئ أو لمجموعـة مـن القـراء (...) لا بـد أن تضـع فـي اعتبارهـا العنصـرين المكـونين لتحيـين المعنـى: الوقـع الـذي ينتجـه العمـل (الأدبـي) والـذي هـو وظيفـة العمـل فـي حـد ذاتـه، والتلقـي الـذي يحـدده المرسـل إليـه"(17). ثمـة إذاً إشـكالية ذات بعـدين أساسـيين: الوقـع الـذي ينتجـه الـنص مـن ناحيـة، والتلقي من ناحية أخرى.

ومثلها تحدّث امبرتو إيكو عن الجدلية التي تنشـأ بفعـل تواجـد اسـتراتجيتين مختلفتـين: استراتيجية المؤلف من جهة، واستراتيجية القارئ مـن جهـة أخـرى، يؤسـس جـويس لجدليـة مماثلـة ولكن من منظور آخر.

يمكـن تبـين خصوصـية هـذه الجدليـة التـي أسـس لهـا جـويس مـن خـلال طرحـه لقضـية مـا أسـماه بـأفق التوقـع أو الانتظـار Horizon d'attente. فالقارئ قبل مباشرته لأي عمل أدبي يكـون مجهـزاً منـذ البـدء بفهـم مسـبق précompréhension. "هـذا الفهـم المسـبق للقارئ يحوي انتظاراته المتحققة المتماشية مع أفق مصالحه، رغباته، احتياجاته وتجاربه المحددة من طرف المجتمع والطبقة التي ينتمي إليها وكذا من طـرف تاريخـه الشخصـي"(18). بعبـارة أخـرى يختـزل أفـق القـارئ التجـارب الشخصـية والثقافيـة والاجتماعية التي من شأنها أن تمارس سلطة من نوع ما أثناء عملية التلقي. وفي مقابل أفق القارئ، فإن للنص أيضاً أفقه الخاص أو ما أسماه جويس "بالمرجعيـة الأدبيـة التـي يسـتلزمها الـنص"(19). ويقرر جويس أنـه لا منـاص من أن يقع حوار أو صراع بين الأفقين. ذلك أن القارئ حين مباشرته لعمل أدبي ما، فإنه يرغب في أن يستجيب العمل لأفـق توقعاتـه وأن ينسـجم مـع مخزونـه الجمـالي والثقـافي، "لكـن للعمـل أيضـاً أفقـه الخـاص- كمـا أسـلفنا- الـذي قـد يـأتلف وقـد يختلـف مـع أفـق القارئ"(20). ولعل تخييب أفق توقع القارئ إنما هـو دلالـة علـى قـدرة الـنص علـى تجـاوز شـروطه المرجعيـة والجماليـة التـي تفرزهـا الثقافـة والجـنس الأدبي.

عرضـنا لإشكالية القراءة بإيجاز (مـع وعينـا بأنهـا إشـكالية شـائكة) كمـا عرضـنا باقتضـاب للتجلـي العلمـي والمنهجـي لهـذه الإشـكالية كمـا طرحتها مدرسـة كونسطانس (الذي يمثلها جويس خصوصـاً)، بقـي أن نطـرح فـي السـطور المواليـة وجهة نظر القراءة المحايثة (محور هذا الفصل).

يجد القارئ نفسه مدعواً لاستنتاج من النص ما لم يقله، بل ما يفترضه أو يعد به، أو يستتبعه أو يتضمنه.

2-القراءة المحايثة للنص الأدبي:

نعنـي بـالقراءة المحايثـة Imonente للـنص الأدبـي، تلـك التـي تمركـز فاعلياتهـا حـول الـنص محدثـة قطيعـة صـارمة- فـي غالـب الأحيـان- بينـه وبـين خارجياتـه المتعـددة (نـص الثقافـة بصـورة عامـة)، إنهـا تقصٍّ لتحـولات المسـار اللغـوي عبـر تجلياته المختلفة في النص. اللغة من خلال هذا المنظـور هـي المولـد الوحيـد للكـون المتخيـل L'univers fictif الذي هو النص أو كما عبر عن ذلك جون كوهين Jhon Cohen بوضـوح "أن الأشياء ليست شعرية بالقوة، ولا تصبح شعرية بالفعل إلا بفضل اللغة، فبمجرد ما يتحول الواقع إلـى كـلام يضـع مصـيره الجمـالي بـين يـدي اللغـة"(21). اللغـة كنظـام كانـت الرهـان الأساسـي لجميـع المقاربـات المحايثـة، انطلاقـاً منهـا، أسست مقولاتها وآلياتها النقدية في التعامل مع النصوص.

أخذت المقاربات المحايثة أشكالاً ومظاهر متعددة من شكلانية إلى بنيوية إلى شعرية... لكنها في آخر المطاف قد انطلقت من أسس مشتركة يشكل التمركز حول النص أهمها. ذلك أن هذه التيارات قد أسست مقولاتها منطلقة من هاجس واحد، وهو هاجس سلطة النص واللغة.

لقد كانت أعمال الشكلانيين الروس Les formalistes russes المحفّز الرئيسي لتنامي المقاربات المحايثة منذ أوائل هذا القرن، كونها سمحت بخلق فضاء نقدي جديد مجاوز للفضاءات النقدية السابقة ومؤسساً لمقولات وآليات مغايرة. وتُعتبر قولة رومان جاكوبسن Roman Jachobson الشهيرة: "إن موضوع علم الأدب، ليس الأدب في حد ذاته، وإنما الأدبية"(22)، تُعتبر تأطيراً واضحاً لخصوصية المقاربة الشكلانية: استجلاء أنماط الخطاب الأدبي، كما يجليها النص، وأبعد من ذلك محاولة القبض على القوانين الخِطابية Discurnives التي تحكم العملية الأدبية في عمومها.

القراءة المحايثة للنص الأدبي، هي التي تركز فاعلياتها حول النص، محدثة قطيعة صارمة، في غالب الأحيان، بينه وبين خارجياته المتعددة.

في مقاله الهام "نظرية المنهج الشكلي "Théorie de la méthode formelle، يحاول ب.إيخمباوم B.Eikhenbaum أن يؤطر مفاهيم القراءة الشكلانية وأبعاد تميزها عن القراءات السابقة، فهو يقول: "إن الذي يميزنا ليس الشكلانية بما هي نظرية جمالية، وبما هي أيضاً "منهجية" تمثل نظاماً علمياً محدداً، لكن ما يميزنا هو الرغبة في خلق علم أدبي مستقل"(23). ذلك أن هاجس الشكلانيين الروس ليس مقاربة النصوص في استقلاليتها، ولكن البحث عن الآليات التي تحكم الواقعة الأدبية في عمومها، أي محاولة القبض على بنية منتمية للعمل الأدبي تشكل إطاره النهائي، ولذلك يصرّح إيخمباوم "أن موضوع علم الأدب يجب أن يكون دراسة المميزات الخاصة للموضوعات الأدبية المتميزة عن المواد الأخرى"(24). فالأعمال الأدبية، تشكل في آخر المطاف بنية متميزة ومحددة ومنتمية تنهض على تجاور أنساق وعناصر متعددة.

ويعتبر المجهود الذي قام به فلادمير بروب V.Propp في دراسة للحكاية الشعبية الروسية conte popu loise russe من أهم المجهودات التي قام بها الشكلانيون، فقد حاول بروب استثمار مقولات النظرية الشكلانية لتأسيس إطار منته يحدد بنية القصة الشعبية الروسية دون غيرها من أنماط الخطاب الأدبي. وقد بلور رؤيته هذه في كتابه: "مرفولوجية الخرافة Les morphologie du contés des contes morveilleurse"، ففي هذا المقال، يلاحظ بروب أن "شخصيات الحكايات العجيبة في الوقت الذي تطل فيه مختلفة في المظهر، والسن، والجنس، ونوع الاهتمام، والحالة المدنية (...) فإنها تؤدي في مسار العمل أفعالاً واحدة" (25)، مما جعل بروب يقسم تحليله لهذه الإشكالية إلى قسمين: قسم الثوابت ويضم أفعال الشخصيات أو الوظائف- les fonctions- التي تقوم بها، وقسم المتغيرات ويضم باقي الملامح الوصفية للشخصيات.

حدد بروب إذاً ما أسماه بالمثال الوظائفي "Le modèle fonctionel" "وهو البنية الشكلية الواحدة التي تولد هذا العدد غير المحدود من الحكايات ذات التراكيب والأشكال المختلفة" (26). فالمثال الوظائفي هو رهان التحليل عند بروب الذي يجب أن تنصب عليه كافة آليات القراءة.

بعد قراءته لمجموع القصص الشعبية الروسية اكتشف بروب أن هذه الحكايات تنتظم ضمن مسار بنيوي واحد يتشكل من واحد وثلاثين وظيفة، وقد رأى بروب "أن كل الحكايات لا تمثل الوظائف كلها، ولكن غياب أحدها لا يؤثر على

نظـام تتـابع الأخـرى"(27). فلـيس ضـرورياً أن تتواجد كافة الوظـائف ضـمن بنيـة سردية واحدة، لكن من الضروري أن تخضع هذه الوظائف إلى تتـابع منطقـي، "فوظيفـة الصـراع lutte- مـثلاً- تلحق بها بالضرورة وظيفة النصر victoire، أما إذا حدث وانتهى الأمر بالبطل إلى الهزيمة، فإن بـروب لا يسـجل الوظيفـة الأولـى، وإنمـا يغيرهـا بوظيفة أخرى وهي الإساءة ؟؟"(28).

فبروب يحرص كل الحرص على الإمساك بالبنية السردية القارة fisce للحكاية الخرافية عبر التحديـد الصـارم للمثـال الوظـائفي وجعلـه الآليـة الثابتة لفعل القراءة، والمتحكم في مسار التحولات السردية للحكاية.

إن مـا قـام بـه بـروب لـيس إلا جـزءاً مـن تكاثف معرفي أسس له الشكلانيون الروس، فعلى الرغم من تميز المقاربـة "البروبية" فإن مجهودات الشـكلانيين الآخـرين لا تقـل أهميـة عـن أعمـال بـروب. وإذا كانـت النظريـة الشـكلانية قـد قُمعـت بفعـل إيـديولوجي كـان ينظـر للعمليـة الإبداعيـة والنقديـة علـى السـواء علـى أنهـا تحـل للتحـولات السوسيولوجية والواقعيـة، لا كيانـاً جماليـاً متميـزاً، على الرغم من ذلك فقد كانت أعمال الشكلانيين تحـولاً خطيـراً فـي مسـار العمليـة النقديـة فـي هـذا القرن.

لقد كان تنامي المنهج البنيوي structurale لا سيما في فرنسا تأسيساً على تراث الشكلانيين الـروس. فقـد كانـت المقاربـات الشـكلانية تحفيـزاً على قدرة القراءة الجوانية Dedoms على الكشف عن أدبية النصوص وهيكلها البنائي العام.

لقد غزت البنيوية كافة الحقول المعرفية مثل علـم الـنفس مـع جـاك لاكـانJaques Lacan، والاثنولوجيـا مـع كلـود ليفـي شـروس، والـنص الـدرامي مـع إيتيـان سـوريو Etienne Sourriou... ومـا يهمنـا فـي هـذا المجـال هـو المقاربة البنيوية للنص الأدبي.

يمكن إرجاع مصطلح البنيوية اشتقاقياً إلى جذر "بنية" structure و"البنية هي الكل المؤلف من عناصر متضافرة مترابطة، أي أنها تتكون من العلاقات المجردة التي تقوم بين عناصر وتحولات منظومـة مسـتقلة نسـبياً عـن المـؤثرات المختلفـة"(29). فالبنيـة فـي آخـر المطـاف عبـارة عـن نظـام مغلـق، محـدد ومنتـه، يـنهض علـى تضـافر شـبكة مـن العناصـر والأنسـاق. فالبنيـة، ليست مجموع عناصـر، بـل قـدرة هـذه العناصـر على إحداث علاقات ثابتة فيما بينها دون مرجعية خارجية.

الأعمال الأدبية تشكل في آخر المطاف، بنية متميزة ومحددة ومنتهية، تنهض على تجاور أنساق وعناصر متعددة.

إن مفهـوم البنيــة الثابتــة والمحـددة، حـدا بـالبنيويين إلـى المراهنــة علـى مفهـوم التـزامن symchronie كآليـة للمقاربـة بخـلاف القـراءات الأخرى التي تنهج نهجاً تعاقبياً Diachronique تأريخيـاً. فـإذا كانـت التعاقبيـة تقـوم علـى زمـن التـاريخ، فـإن التزامنيـة تقـوم علـى زمـن النظـام Système، "فـإذا كـان استمرار النظـام يفتـرض استمرار البنيـة وثبـات نسـقها، فإن التزامن يـرتبط بهـذا الثبـات"(30) فـالتزامن هـو آليـة داخليـة، تتماهى مع ثبات نظام البنية. ولعل الرهان على هذا المفهوم (التزامن) كان من ضمن الانتقادات الموجهة للبنيوية باعتبارها نزعة لا تاريخية، تهدر حركة التاريخ، وبالتالي تهدر حركة الإنسان مما حدا بالمفكر الفرنسي روجيه غارودي Rogeh Garoudy بوصـفها بأنهـا "فلسـفة مـوت الإنسان"(31).

على غرار الاتجاه الشكلاني، ترامت البنيوية فـي أحضـان الـنص بمـا هـو نسـيج مـن الأنظمـة والأنساق والشفرات. "انطلقت البنيويـة من إيمان عميق بأن النص يكشف عن بنيـة محددة، وعن نسـق أو مجموعـة أنسـاق وأنظمـة محـددة، وأن

ليس ضرورياً أن تتواجد كافة الوظائف ضمن بنية سردية واحدة، لكن من الضروري أن

وظيفة القارئ، وكذلك الناقد، تتمثل في الكشف عن شفرة النص وأنساقه المختلفة" (32) مما يعني أن عملية القراءة محكومة بسلطة نظام البُنى المكونة للنص، فتغدو فاعلية القراءة في هذا السياق تبريراً لثبات البنية ووصفاً لشبكة التعالقات التي تقيمها العناصر والأنساق فيما بينها.

يتساءل رولان بارت: "أين إذاً نبحث عن بنية الحكاية؟" ويجيب: "في الحكايات نفسها، بدون شك"(33)، مما يعني أن رهان التحليل ينصب على النص في حد ذاته بعيداً عن كل تأويل خارجي.

يحاول بارت أن يغني تحليل بروب حول المثال الوظائفي، لكن بارت يسلك منحى مخالفاً، فهو لا يتحدث عن الوظائف في نمط أدبي واحد مثلما فعل بروب، ولكن يحاول تعميمه على باقي الأنماط الأدبية الأخرى. فهو يميز في تحليله بين نوعين من الوحدات الوظيفية، يسمي الأولى: الوحدات التوزيعية unites distribustionelles، ويسمي الثانية: الوحدات الإدماجية unites intégratives. فالوحدات الأولى "تتماشى ووظائف بروب، والتي نقلها خاصة "بريمون" (...) وهي التي ينطبق عليها اسم الوظائف"(34) وهي وحدات تدخل- حسب بارت في علاقات مع بعضها، بحيث يؤدي وجود بعضها إلى وجود الآخر حتماً، ويعطي مثالاً على ذلك شراء المسدس الذي ينتج عنه بالضرورة استخدامه. فالوحدات التوزيعية تنخفض على مستوى الأفعال، في حين تأخذ الوحدات الإدماجية شكلاً مغايراً، فهي لا تنخفض على مستوى الأفعال، بل "تحوي كافة المؤشرات indices (...) والوحدة لا تعود على فعل متمم ولاحق، ولكن تعود على مفهوم ضروري للحكاية: هذه المؤشرات التمييزية تضم الشخصيات، معلومات متعلقة بهويتها..." (35). بعبارة أخرى يمكن اختزال الوحدات التوزيعية ضمن إطار الوظائف كما حددها بروب، ذلك أنها تتعلق بحركة الأفعال، في حين لا يمكن عد الوحدات الإدماجية وظائف بالمفهوم البروبي كونها تتعلق لا بفعل وحركة، بل بوصف وثبات، ولذلك ضمنها بارت تحت إطار المؤشرات indices، وفي تقصيه للنصوص السردية المختلفة لاحظ بارت أن "بعض الحكايات هي وظيفية بالقوة (مثل الحكايات الشعبية)، في مقابل البعض الآخر ذي الطابع المؤشري indiciel (مثل الروايات السيكولوجية)"(36) كونها تفتقر للحدث، وفي المقابل يعلو فيها جانب الوصف والتقرير.

يحاول أ.ج.غريماس مدفوعاً بهاجس بلورة النموذج الشكلاني البروبي بشكل خاص أن يؤسس لمقولات متميزة ومتشعبة في الوقت نفسه. يرى غريماس أنه إذا سلمنا مع بروب بأن الحكاية هي تتابع لإحدى وثلاثين وظيفة، فإن ذلك يفترض حتماً التساؤل حول ماهية الوظيفة. يقول غريماس: "فإذا وضعنا ثقتنا في حدس بروب حين يعتبر الوظائف بأنها تعطي "دوائر أفعال شخوص القصة، فإن الصيغ التي يعطيها لوظائف مختلفة توقعنا في أغلب الأحيان في حيرة. فإذا كان رحيل البطل يبدو كوظيفة تتطابق مع نوع من النشاط فإن النقص le manque بعيداً عن أن يكون فعلاً فهو يعين حالة Etat ولا يمكن اعتباره وظيفة"(37) ذلك أنه لا ينهض على مستوى الفعل، بل على مستوى الوصف لحالة ما، باعتبار الوظيفة لا تعدو أن تكون فعلاً لشخصية ما.

كما انتقد غريماس ثلاثية التجارب التي حددها بروب لمسيرة بطل الحكاية وهي: -التجربة التأهيلية ?? Epreure

-التجربة الأساسية Epreure principale

-التجربة التمجيدية Epreure glorifiante

وإذا كان بروب يؤكد على ضرورة مسيرة البطل الخرافي إلى هذه التجارب الثلاث، فإن غريماس يرى أنه "ليس هناك أي ضرورة منطقية لكي تكون التجربة التأهيلية متبوعة بالتجربة الأساسية ولا أن تكون هذه الأخيرة ستقع تحت وطأة الجزاء"(38) مما يؤكد أن نزوع بروب إلى محاولة تثبيت بنية منتهية للحكاية، أمر لا يؤخذ بحذافيره، باعتبار فعل الحكي في حد ذاته يمارس أشكالاً من التعدد والاختلاف.

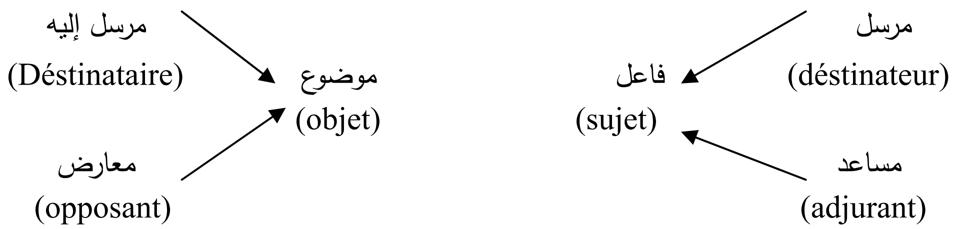
بعد انتقاداته للنموذج البروبي، يقترح غريماس نموذجاً موازياً للتحليل أسماه "النموذج العاملي" Modèl metontiel يتكون من ثلاث ثنائيات هي على التوالي:

1-المرسل/ المرسل إليه: Déstinateur/ Distinatiare: فوجود هذه الثنائية إحالة على وجود منظومة من القيم Système asciologique تحكم منطق الأفعال، وبالتالي فوظيفة المرسل "تتمثل في المحافظة على هذه القيم وصيانتها وضمان استمرارها وذلك بتبليغها إلى المؤتى إليه (المرسل إليه)- الفاعل أو إملائها عليه"(39).

2-الفاعل/ الموضوع: Sujet/ objet: والعلاقة بين هذين العاملين علاقة استتباعية "فوجود هذا يفترض وجود ذاك ويستوجبه"(40)، وليس ضرورياً أن يكون الفاعل كائناً بشرياً، كما لا يتحتم أن يكون الموضوع شيئاً ملموساً.

3-المساعد/ المعارض opposant /??: تتعلق وظيفة هذين العاملين بسياق العلاقة بين الفاعل والموضوع، و"تتحدد وظيفة المساعد في تقديم العون للفاعل بغية تحقيق مشروعه العملي والحصول على الطلبة، فيما يقوم المعارض حائلاً دون تحقيق الفاعل طلبته وعائقاً في طريقه"(41). ويمكن ثبت النموذج الذي اقترحه غريماس في الترسيمة التالية:

الرهان على مفهوم التزامن كان من ضمن الانتقادات الموجهة للبنيوية باعتبارها نزعة لا تاريخية، تهدر حركة التاريخ، وبالتالي تهدر حركة الإنسان.



ويحاول غريماس أن يثري هذا النموذج بمقولات متعددة ومتشعبة لا مجال إلى حصرها في هذا السياق.

يحاول كلود بريمون Claude Brémond، ورغبة منه في إثراء التراث البروبي أن يؤسس لما أسماه "بمنطق الحكي" Logique du récit فهو يرى أن "الوحدة القاعدية، والذرة السردية، تبقى الوظيفة كما طبقها بروب"(42) وأن "تجميعاً لوظائف ثلاث يولد متتالية أولية séquence élémentaire"(43)، غير أنه يرى "بخلاف بروب، أن لا أحد من هذه الوظائف يستلزم ما يتبعها"(44) ذلك أن الراوي يجد حرية في تغيير

مسار الحكي، فقد ذهب بريمون إلى أن وظيفة الصراع- كما سبقت الإشارة- لا تستلزم حتماً وجود وظيفة النصر، بل إن النصر في هذا المجال سوف لن يكون إلا احتمالاً واحداً من احتمالات كثيرة.

وعلى العموم فقد نهضت المقاربات البنيوية في فرنسا على التراث الشكلاني، لا سيما أعمال بروب التي كانت حافزاً على البحث عن بنية النصوص السردية المعقدة مثل الرواية.

- أثرت شعرية تودوروف فكرة جاكبسون في دراسة الأدبية وليس الادب.

بعد الشكلانية والبنيوية، تجدر الإشارة إلى المجهود الهام الذي قام به تودورف Todorov من أجل إرساء طريقة علمية غايتها تقصي البنية الثابتة للعمل الأدبي.

يُعد كتابه: "الشعرية De la poétique" الإطار النظري المؤسس لمقولات تودوروف في هذا المجال. فبعد طرحه للمقاربات المتعددة حول الشعرية، مثل شعرية أرسطو، وشعرية بول فاليري Poul Volery وشعرية الشكلانيين الروس، وكذا المقاربات ما قبل البنيوية، يحاول تودوروف تأطير مفهوم الشعرية التي تنحصر في "معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل (...) فالشعرية إذاً مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه"(45). فهي مجردة لأن الشعرية، إنما تُعنى بالأدب في حد ذاته في فرادته وتميزه، الأدب كتجل لخطاب خاص ومستقل، وليس العمل الأدبي في حد ذاته، لأن هذا الأخير في مفهوم شعرية تودوروف ليس إلا إفرازاً لتلك البنية المجردة التي تسعى الشعرية إلى القبض عليها، فموضوع الشعرية إذاً "ليس مجموع الوقائع الاختبارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة هي الأدب"(46). ثم هي باطنية، بمعنى أنها تُعنى بخصائص الخطاب الأدبي وقوانينه المحايثة التي تشكل بنيته العامة.

وهكذا تغدو شعرية تودوروف إثراءً لفكرة جاكوبسن "دراسة الأدبية وليس الأدب"، وإن كانت شعرية تودوروف لا تتعامل مع النصوص في استقلاليتها وفرادتها النوعية، بل تتعامل مع خصائص الخطاب كبنية مجردة. إنها كما قال تودوروف علم "لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن"(47). هل يمكن الإمساك ببنية الخطاب الأدبي بصفة مجردة ومنفصلة عن الوقائع الاختبارية، بنية تشكل هوية الأدب وقانونه المنتهي المتميز عن قوانين الخطابات الأخرى؟ تلك هي رهانات الشعرية عند تودوروف.

تلك إذاً أهم إنجازات التيارات المختلفة المؤسسة للقراءة المحايثة، فهي على الرغم من تباين مقولاتها إلا أنها ساهمت كلها في تأسيس نموذج تحليلي مشترك يتمركز حول النص ويراهن على شعرية الكلام الإنشائي في تحقيق أدبية العمل الأدبي، فهي تراهن كلها- كما يقول د.عبد السلام المسدّي- على أن هذا " الكلام الإنشائي يقوم ببنيته اللغوية رقيباً على نفسه إذْ ليس منطلقه ولا مرماه أن نصف صورة من العالم الواقعي أو التجربة المعيشة فعلاً، فليس الكلام فيه أداة للإبلاغ بقدر ما هو تركيب يستمد شرعيته من بنيته وصياغته"(48). مع المقاربات المحايثة إذاً انتقلت سلطة المؤلف إلى سلطة النص قبل أن تنتقل إلى سلطة القارئ مع تنامي تيار جمالية القراءة والتلقي حديثاً.

❐

الهوامش:

(1)-سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: (النص- السياق)، ط1، المركز الثقافي العربي، 1989، ص 76.

(2)–المرجع نفسه، ص 76.

(3)–رشيد بنحدو، قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ك2، شباط 1988، ص 21.

(4)–يُمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل (دراسة في السرد الروائي)، ط8، مؤسسة الأبحاث العربية، 1986، بيروت، لبنان، ص 16.

(5)–المرجع نفسه، ص 16.

(6)–صبري حافظ، مالك الحزين: الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مجلة فصول، عدد 4، سبتمبر 1984، ص 162.

(7)Roland Borthes, le degré zéro de l'écriture, p.145.

(8)Roland Bonthes, SIZ, ditions du seuil, 1970, p.10.

(9)Ibid, p.10.

(10)–امبرتو إيكو، القارئ النموذجي، ترجمة: أحمد بوحسن، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب) ع: 9/8، 1988، ص 141.

(11)–الشاذلي المصطفى، قراءة الاختراق بالمتعة: نظريات إيكو وغريماس وفيتغنشتاين، ترجمة محمد الداهي، مجلة كتابات معاصرة، م6، عدد 22 آب– أيلول 1994، ص 47.

(12)–امبرتو إيكو، القارئ النموذجي، ص 140.

(13)–المرجع نفسه، ص 140.

(14)–المرجع نفسه، ص 142.

(15)–رشيد بنحدو، قراءة في القراءة، ص 20.

(16) Hans Robert Jauis, pour une esthétique de la réception, traduit par Claude Moilland, editions Gallimard, Paris 1978, p.250.

(17)Ibid, p. 259.

(18)Ibid, p.259.

(19)Ibid, p. 259.

(20)–رشيد بنحدو، قراءة في القراءة، ص 21.

(21)–جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط8، دار توبقال للنشر، 1986، الدار البيضاء، ص 37.

(22)Roman Jakobson et outres théorie de la littérature: textes des formalistes russes, p. 37.

(23)Ibid, p. 33.

(24)Ibid, p. 37.

(25)Ibid, p.235.

(26)–سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية (بدون تاريخ)، ص 24.

(27)Roman Jakobson et autres, opcit p. 235-236.

(28)–حميد لحمداني، بنية النص السردي: من منظور النقد البنيوي، ط2، المركز الثقافي العربي بيروت– الدار البيضاء 1993، ص 47.

(29)–عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991، ص 18.

(30)–يمنى العيد، في معرفة النص: دراسات في النقد البنيوي، ط2، منشورات دار الآفاق الجديدة، 1984، بيروت، ص 33.

(31)–راجع كتاب البنيوية فلسفة موت الإنسان للمؤلف.

(32)–فاضل ثامر، اللغة الثانية: في إشكاليات المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، ط1، المركز الثقافي العربي 1994، بيروت– الدار البيضاء، ص 43.

(33)Roland Barthes, introductions a l'anolyse structurale des recits in communications n. 8, seuil 1981, p.8.

(34)Ibid, p. 14.

(35)Ibid, p. 15.

(36)Ibid, p. 15.

(37)–أ.ج.غريماس، السيميائيات السردية: المكاسب والمشاريع، ترجمة: سعيد نيكراد، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب)، ع 8/9، 1988، ص 125.

(38)–المرجع نفسه، ص 128.

(39)–عبد الناصر العجيمي، الخطاب السردي: نظرية غريماس Greimas، الدار العربية للكتاب 1993، ص 42.

(40)–المرجع نفسه، ص 40.

(41)–المرجع نفسه، ص 46.

(42)Claude Brénond, hogique des possibles narratifs, in communications n.8, seuil 1981, p.66.

(43)Ibid, p. 66.

(44)Ibid, p. 66.

(45)–تزفطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للنشر 1987، ص 23.

(46)–المرجع نفسه، ص 27.

(47)–المرجع نفسه، ص 23.

(48)–عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط2، منشورات دار أمية/ دار العهد الجديد، 1989، ص 47/48.

❏❏❏

النص وفاعلية التذوق الأدبي

مقاربة تطبيقية لكيفيات تلقي النصوص

التلقي المشهدي

د.حبيب مونسي - الجزائر

1-الفكرة والحدس:

حتى وإن كان "الحدس" مفهوماً فلسفياً، إلاَّ أنه في لغة الفنّ يعتبر ذلك التلمُّس الأولي لشكل الفكرة وإمداداتها المادية والمعنوية. فإن كنّا نربط عادة بين "الحدس" والفلسفة البرغسونية، إلاَّ أن الحدس قديم في الفلسفة بمعانيه المختلفة. والجديد عند "برغسون" أنه: "أشبه بالغريزة الحيوانية، تدرك

موضوعها إدراكاً مباشراً، أي من غير توسط من لغة أو تصورات وتحليل، كما يفعل العقل، وهي قوة تتغلغل في صميم الواقع، وتتحد بباطن التيار الحيوي، وتعيش فيما للحياة من مميزات خاصة وفريدة، فتدرك حركتها وتطورها، وتدرك جوهرها الزمني الوجداني وترى فعلها الخلاّق"(1). وفي تصور "برغسون" يقوم الحدس إلى جنب العقل، غير أنه لا يستخدم وسائله في التعرف على الموضوعات. فإن استعمل العقل الوسائط من لغة، وتصورات، ومفاهيم، فإن الحدس لا يستخدم شيئاً من ذلك، بل يباشر الموضوع مباشرة خالية من القبليات، متجردة من الوسائط. الأمر الذي يمكنه من التعاطف مع كل الموضوعات تعاطفاً خالياً من المنفعة. ولهذا الغرض قلنا عنه إنه تلمُّس أولي للفكرة التي يبعث بها الموقف. والتلمُّس هنا هو تلك الرغبة الغامضة في معرفة حدود الموضوع والتموقع داخله. ومن ثم تكون له القدرة على التغلغل في صميم الواقع/ الموقف لعزله عن التيار الجاري للحياة، قصد التعرف عن الغريب فيه.

إن التلمُّس الحدسي بما أُوتي من قدرة على التغلغل في أعماق الموقف، يقوم بتحويل الفكرة تدريجياً من إطارها العام، ومن طبيعتها الخامة إلى معادل لها في طبيعة الفن. ولسنا نقصد بالمعادل المماثلة، أو ما يقوم في طرفها المقابل شأن الانعكاس المرآوي، بل المعادل هنا ما ينشئه التلمس من كيان جديد للمشهد المتولد عن الموقف/ الفكرة. لأننا نعتقد أن الفنّ والحياة سبيلان متوازيان، تحكم الثانية جبرية التوالي الزماني، ويستقل الأول بالإنجازات المحققة للفن في شكل مشاهد مستقلة، يختزل كل واحد منها خلاصة ما في الدفق الحياتي من معان ودلالات.

-إن التلمس الحدسي بما أوتي من قدرة على التغلغل في أعماق الموقف، يقوم بتحويل الفكرة تدريجياً في إطارها العام، ومن طبيعتها الخامة إلى معادل لها في طبيعة الفن.

وإذا كنا في حاجة إلى تمثيل، فإننا نسوق من الشعر ما يقرب لنا هذه المسألة تقريباً يعرفنا بحقيقة الإبداع عموماً. يقول "عمر أبو ريشة":

وثبت تستقرب النجم مجالاً … وتهادت تسحب الذيل اختيالا

وحيالي غادة تلعب في … شعرها المائج غنجا ودلالا

طلعة ريا، وشيء باهر … أجمال؟ جل أن يسمى جمالا

فتبسمت لها، فابتسمت … وأجالت فيّ ألحاظاً كسالى

وتجاذبنا الأحاديث فما … انخفضت حساً ولا سفت خيالا

كل حرف زلّ عن مرشفها … نثر الطيب يميناً وشمالا

قلت يا حسناء، من أنت ومن … أي دوح أفرع الغصن وطالا

فرنت شامخة أحسبها … فوق أنساب البرايا تتعالى

وأجابت أنا من أندلس … جنّة الدنيا سهولا وجبالا

وجدودي، ألمح الدهر على … ذكرهم يطوي جناحيه جلالا

بوركت صحراؤهم كم زخرت … بالمروءات رياحا ورمالا

حملوا الشرق سناء وسنى … وتخطوا ملعب الغرب نضالا

فنما المجد على آثارهم … وتحدى بعدما زالوا الزوالا

هؤلاء الصيد قومي فانتسب … إن تجد أكرم من قومي رجالا

أطرق القلب، وغامت أعيني … برؤاها وتجاهلت السؤالا(2)

قد يسهل علينا استعادة الموقف العام للقصيدة الشعرية بقليل من التخيّل. فالشاعر الذي امتطى الطائرة، يجد إلى جانبه حسناء، يجاذبها أطراف الحديث، فيعجب لذكائها وفطنتها، وحسن حديثها، وجمالها. بيدَ أن الملفت في ذلك الموقف بالنسبة للشاعر –والذي يخرجه عن العادة في مثل هذه المواقف– وهو انتساب الفتاة إلى عروبتها، والافتخار بجدودها على الرغم مما أصابهم من زوال. والعربي الجالس إلى جانبها لا يجد في نفسه –اليوم– ما يدعوه إلى الانتساب والافتخار. إنها المفارقة التي يمليها الموقف العام. وهي ما يبادره الحدس يتلمس فيه الجديد الذي يجعله متميزاً عن غيره من المواقف، وما يجعله عامراً بالدلالة التي تفرض على ذات الشاعر أن تخرج به من الدفق الحياتي العادي إلى عالم الفن، حتى يأخذ حظه من التميُّز والارتفاع.

إن الحدس وهو يقابل الفكرة، يقلِّبها على أوجهها، لا يقابلها بما يحمل الشاعر في ذاته من موقف تجاه القضية المثارة. بل يتلمس وقعها في العمق، متلمساً ما تحدثه من رجات وتوترات، وما يتدافع إثرها من معان تؤثِّث الفكرة، وتخلق المشهد الفني. إنه أثناء عملية الاستبطان يحوِّل عناصر الموقف المتناثرة بين يديه، ويعيد ترتيبها لتتحد من جديد في إطار المشهد الفني. فالشاعر لا يستعيد علينا كل ما جرى بينه وبين الحسناء من أحاديث، ولا ينقل إلينا كافة الحركات والسكنات، وما عمَّر مدة السفر من زمن. بل يقوم الاختزال الذي ذكرنا بفرز العناصر الدالة وتصفيتها مما يشوبها من زوائد، فلا يبقى منها سوى ما يخدم المشهد الفني في نهاية الأمر. وكأننا أمام موقف يحتوي الرحلة في كليتها، وأمام مشهد يختزلها إلى عناصر الفاعلة في الذات. فما قدمته القصيدة لا يعدو أن يكون العصارة التي تمخضت عن الملامسة الحميمية التي يصنعها الحدس الفني. إنها اختصار للموقف وتحويل له من الدفق العام إلى سكونية الفن.

إننا عندما نستعمل لفظ السكونية، لا نريد منه أن ما قدمه المشهد حدث ساكن ثابت، بل السكونية التي نقصدها هي أن المشهد لم يعد

–إن الحدس وهو يقابل الفكرة، يقلبها على أوجهها، لا يقابلها بما يحمل الشاعر في ذاته من موقف تجاه القضية المثارة، بل يتلمس وقعها في العمق، متلمساً ما تحدثه من رجات وتوترات، وما يتدافع إثرها من معان تؤثث الفكرة، وتخلق المشهد الفني.

عرضـة للـدفق يجرفـه فـي تيـاره الجـاري. إنـه فـي عالم الفن ينعم بقسط من التحرر والاستقلالية التي تبعده عن التحول والتبدل. فهو في القصيدة ثابت ثبـوت المثـل الشـرود الـذي لا يتـأثر بالزمـان والمكان، والوسيط الفني. غير أنـه يعجُّ بالحركة الداخلية التي تتجدد مع كل قراءة، وتأخذ حدّتها مع كل تلق. عندها ندرك أن للفن مجاله الخاص الـذي لا يـؤثر فيـه تـوالي الحـدثان، ولا تبـدل الأحـوال. فـإذا صـدق هـذا الـزعم مكنّـا الفـن مـن الخلـود، وأعطينـا القصـائد حيـاة الأبديـة فـي حيـاة الناس.

إن المشــهد –إذن– يرتــب عناصــره بعــد الاختزال، على النحو التالي:

1–إقلاع الطائرة.

2–وجود الحسناء.

3–تجاذب الحديث.

4–سؤال الشاعر.

5–إجابة الفتاة.

6–سؤال الفتاة.

7–تجاهل الجواب.

وهو الترتيب الـذي يخضـع مـن ناحيـة إلـى هندسـة المشـهد. وهـي قضـية أخـرى مـن قضـايا المشهد لا يمكن إغفالها في البحث عن جماليات الكتابـة المشـهدية. لأن الشـاعر حـين يقـوم بعـزل المشـهد عن الـدفق الحيـاتي، لا يريده علـى الهيئـة التـي تقدمها الحيـاة فـي تواليها ودقـائق مجرياتهـا، بل يريد للمشهد –وهو يختزل العناصر– أن تكون لـه هيئـة خاصـة توائم الصـنيع الفنـي، وتتلاءم مـع طبيعـة المعنـى الـذي يقصـده الخلـق الفنـي أخيراً. فتأثيث المشهد بالعناصر الضرورية، يجد حاجته في الترتيب الذي يعطي الأوليات للعناصر، التي إمّا أن تخضع لتوالي عناصر الفكرة والمعنى معاً، أو أن تخضـع لمقتضـيات السـردية التـي تسـكن المشــهد –علــى النحــو الــذي تقتضــيه القصــيدة المختارة–ومن ثم يكون لكل عنصر من عناصر المشهد، في الرتبة التي يحتلها، مقدار يتلاءم مع حضوره في المبنى العام للمشهد.

فإذا عدنا إلى العناصر المسجلة آنفاً باحثين عن المقادير المخصصـة لها فـي الدفق الشعري، والمسافات المحددة لها في توترات المعنى، أمكننا قياسـها بعـدد الأبيـات تسـهيلاً لحصـر المقـدار. فيكون لنا منها:

1–إقلاع الطائرة ←بيت واحد.

2–وجود الحسناء ← ثلاثة أبيات.

3–تجاذب الحديث ← بيتان.

4–سؤال الشاعر ← بيت واحد.

5–إجابة الفتاة ← خمسة أبيات.

6–سؤال الفتاة ← بيت واحد.

7–تجاهل الجواب ←بيت واحد.

وإذا فحصنا المشهد انطلاقاً من هذا الجرد، وقفنـا إزاءه كمـا نقـف إزاء اللوحـة الزيتيـة. نعـد عناصـرها المصـورة، ونقـدر أحجامهـا، ونـدرك ترتيبهـا وأولوياتهـا. لأننـا فـي اللوحـة إنمـا نقـدِّر العنصـر مـن خـلال المكانـة التـي يحتلهـا فـي اللوحة، ومن خلال الوضوح أو الفتور الذي يتميّز بـه، كما نعطي للإضـاءة دورها فـي تحديد قيمـة العنصر. وكلما عاينا العناصر على هذا النحو تبينت لنا الأهمية التي يجعلها الفنان للعنصر في مسـاحة اللوحـة. ذلـك لأن العـين تتخـذها مرتكـزاً للتنقل داخل المجال الفني الـذي تعرضـه اللوحـة. فهي زيـادة علـى كونها تشدّ الانتباه، توجهه إلـى العناصر الأخرى التي لا تجد قيمتها الحضورية إلا من خلال مقدار الهيمنة التـي يشيعها العنصر المركـزي. وكـل لوحـة إنمـا تقـوم علـى عنصـر مركـزي يمثـل بـؤرة الدلالـة فيهـا. منـه تنطلـق اتجاهـات العناصر الأخـرى ودلالاتهـا. فـإذا شـئنا

–عندما نستعمل لفظ السكونية، لا نريد منه أن ما قدمه المشهد حدث ساكن ثابت، بل السكونية التي نقصدها هي أن المشهد لم يعد عرضة للدفق يجرفه في تياره الجاري.

اعتبارها ثانوية بالنسبة للعنصر المهيمن، فإنها على الرغم من ثانويتها، أكثر ضرورة للعنصر المهيمن، لأنها تقوم بفعل تأثيث المشهد أخيراً، وإكسابه بعده الواقعي، أو الرمزي، أو الخيالي..

إن هندسة المشهد المعروض سابقاً يخضع إلى عين العملية في ذهن الشاعر، حين يعيد ترتيب المشهد وتوزيع العناصر ومقاديرها في فسحة المشهد الذي يحاول عرضه، مبقياً عنصر الهيمنة والتوجيه لأحدها، على أن يحتل العنصر المهيمن فسحة أكبر، وتوتراً أشد.

إن الهيمنة واضحة في المشهد، فهي لإجابة الفتاة، لأنها البؤرة التي أثارت في الشاعر هاجس الانتماء العربي، وفتحت في نفسه جرح الواقع العربي بما فيه من تدنّ وسقوط. إنها الإجابة التي جعلت العربي يخجل من واقعه سياسياً وثقافياً. فالجرح يمتد به بعيداً في أعماق التاريخ بحثاً عن ماض مشرق، ويتجه به مستقبلاً صوب مجهول لا تبين معالمه واضحة في خضم القهر والتسلط الاستعماري. إن الفتاة وهي تستعيد نستالجيا الماضي الذي لا تعرفه إلا ثقافة، تضع العربي في موقف حرج لا يجد في نفسه مبررات الافتخار به، ولا دواعي الحديث العادي عنه. إنه العنصر الذي أحدث في أعماقه الرّجة التي نقلت الموقف من الدفق الحياتي العادي إلى الموقف الفني الذي يستوجب التعبير. ومن ثم فكل العناصر التي تؤثث المشهد تدور حول هذا العنصر، وتحتل في فسحة المشهد أماكنها ومقاديرها بالقدر الذي يقتضيه التوتر، ويرتضيه التعبير.

ويأتي وجود الحسناء في ثلاثة أبيات في الدرجة الثانية –على الرغم من تركيزه على جمالها وذكائها– لأن القصد لم يكن في الموقف الفني حديث غزل، بل القصد يتعداه إلى الواقع العربي الكامن وراء دواعي الافتخار في المُنْتَسِبة، وانتكاسة السائل. ومن ثم فلو طغى هذا العنصر عددياً على العنصر المهيمن لفسد تناسق المشهد الشعري، ولوقع الشاعر في سوءة الحشو.

–حين نهتدي إلى الترتيب الذي يخص مشهداً من المشاهد الفنية في الكتابة الشعرية، وندرك مقدار الهيمنة التي تأخذها العناصر فيه، ونتحسس درجة التوترات التي تكون الشحنات العاطفية التي تعتمل في داخلية كل عنصر من العناصر، نتمكن أخيراً من سبر الدفق الشعري الذي يحكم القصيدة الشعرية.

إننا حين نفهم ترتيب عناصر المشهد على هذا النحو، نفهم حقيقة الحشو. إذاً الحشو ليس في إضافة العناصر كما اتفق، بل الحشو في سوء تقدير النِّسب، والرتب في المشهد. ولو عدنا إلى مثال اللوحة، تمكنا سريعاً من إدراك حقيقة الحشو في طغيان بعض العناصر على أخرى، وتفشي بعض الألوان على غيرها، وانتشار بعض الظلال لتغطية الضوء أو حجبه. فالحشو لا يأخذ معنى الزيادة العددية فقط، بل يأخذ معنى الزيادة المعنوية كذلك.

إننا لو عدنا إلى منطق الأشياء لجعلنا لـ" تجاذب الحديث" الفسحة الكبرى، لأنه –حتماً– الشطر الأكبر في المحاورة التي دارت بين الشاعر والفتاة قبل أن تصل إلى البؤرة التي فجرت في الشاعر جرح الانتماء. لأنها تكون قد استغرقت قسطاً معتبراً من زمن الرحلة. غير أن الموقف الفني لا يعطيه سوى بيتين من عدد القصيدة كلها. لأنه لا يمثل بالنسبة إليه سوى مدخلاً سردياً، سريعاً ما يفضي إلى العنصر المركزي. وعليه سيكون كل إسهاب فيه حشواً ينغِّص على العنصر المهيمن دوره الدلالي. وعين الحديث نقدمه لتبرير البيت المفرد الذي خصه الموقف الفني في المشهد لإقلاع الطائرة. إن دور هذا العنصر في السرد لا يتعدى تحديد مكان المحاورة، فإذا أشار إليه فقد انتهت مهمته، ولا بد له أن يفسح المجال إلى العنصر الذي يليه في منطق السرد، وتوالي الأحداث.

2–التعبير والقيم الأسلوبية:

حين نهتدي إلى الترتيب الذي يخصّ مشهداً

مـن المشـاهد الفنيّـة فـي الكتابـة الشـعرية، ونـدرك مقـدار الهيمنــة التــي تأخــذها العناصــر فيــه، ونتحسّـس درجـة التـوترات التـي تُكـوِّر الشـحنات العاطفيـة التي تعتمل في داخلية كل عنصر من العناصر، نـتمكن أخيراً مـن سبر الـدفق الشـعري الذي يحكم القصيدة الشعرية. هذا إذا كانت قائمة علـى مشـهد واحـد –علـى شـاكلة النمـوذج الـذي اتخذناه مثالاً– أما إذا كانت القصيدة قائمة على عدد من المشاهد فإننا نسلك العملية ذاتها مع كل مشـهد علـى حـدة، ثـم نلـتمس المشـهد المركـزي المهــيمن، ونعامــل المشــاهد الأخــرى معاملـــة العناصر الثانوية في المشهد الواحد. عندها نكون إزاء نص يقدم لنا ما تقدمه المُركَّبة "الجدارية" التي تتـألف من عدد كبيـر من اللوحـات، التي تتصـل ببعضـها بـروابط معنويـة، أو تدرُّجيـة، أو غيرهـا. بيد أن الجدارية في وحدتها تشكل موضوعاً واحداً وإن تعـددت مشـاهده. إنهـا الحالـة التـي نشـهدها كذلك في فن الرقص، والفلكلور الشعبي، وكأنها سلسلة من الحلقات التي تتوالى في صنيع واحد ذي سمة ولون محددين.

هـذا الترتيـب، وتلـك الهيمنـة تحيلنـا علـى مسألة التعبير من جديد. غير أننا نعامل التعبير الآن باعتبـاره عنصـراً مكوِّنـاً للمشـهد، لا يختلـف عن بقيـة العناصر الأخرى. وليس مـا يرتفـع مـن المشهد في كلية من دلالة. لأننا إزاء التعبير –كما أسلفنا– نعده شيئاً خارجياً يشيعه الصنيع الفني عند اكتماله وتعرضه للتلقي، ونعده عنصراً بنائياً حـين نفحص علاقـة العناصـر فيمـا بينهـا داخـل المشهد ذاته، بعيداً عن هاجس التلقي.

وحين تُثـار مسألة التعبيـر علـى هذا النحـو الضــيق، تكــون الرجعــة إلــى الحــدس والفكــرة باعتبارهمــا المؤشــرين علــى انطلاقــة التعبيــر وابتغائـه. فـالفكرة التـي كانـت حاضـرة فـي الـدفق الحياتي، في شكلها الخام، تستدعي الحدس الذي يتلمس فيها القصد الذي يتعدى شكلها الغلف إلى العمق الدفين فيها، مفضياً إليها بخصوصية الذات في صفائها الأوليّ، بعيداً عن القبليات والمفاهيم. وحديث الفتاة مع الشاعر في القصيدة المختارة، لم يكن المطلب من ورائه إنشاء الشعر، وإنما كانت تسلية وتجزية للوقت فقط. غير أن الفكرة التي راح الحـدس يتحسـس فـي أعمـاق الشـاعر صـداها، جاءت من الافتخار والانتساب. حينها كان على الحـدس أن يثيـر الـدفائن فـي الـذات، وأن يفـتح جرحها القديم، وأن يستثير فيها ماضياً ثقيل الوقع علـى الـذات بمـا فيـه مـن ضـياء وظـلام، وخيـر وشر.

وكـان علـى الموقف الفنـي الجديد أن يُنشـأ المشـهد الذي تُختَزل عناصره وتتراتب في هندسة تمكِّـن التعبيـر مـن احـتلال المجـال المشــهدي، والتشـبع بخصــائص العناصــر ماديــة ومعنويــة، والانتشار فيها كما ينتشر اللون المذاب في المادة السائلة. إنه يتخلل مساماتها جميعاً، فلا يترك فيها حيّزاً إلا أصابه بكثير أو قليل من ألوانـه... يقْتُم أحيانـاً فـي مواضـع بعينهـا، ويصـير فاتحـاً فـي أخرى، ويتدرج في بعضها مقيماً الظلال والجيوب التي تتضح وتغمض، تقترب وتبتعد.

–على الموقف الفني الجديد أن ينشأ المشهد الذي تختزل عناصره، وتتراكب في هندسة تمكن التعبير من احتلال المجال المشهدي، التشبع بخصائص العناصر مادية ومعنوية، والانتشار فيها كما ينتشر اللون المذاب في المادة السائلة.

إننا حين نعاين اللوحة –هذه المرة– مركزين الانتبــاه علــى توزيــع الألــوان فيهــا، نشــعر أن التـدرُّجات اللونيـة، لا يمكـن أن تخضـع للـواقعي وحــده، بــل تجــد فــي فســحة اللوحــة، وتراتــب عناصرها، وزاوية عرضها، ما يجعل التدرج اللوني يخضع إلى الرؤية التي تنبعث من عين الفنان، لا من طبيعة المشهد. ذلك هو التعبير حين نحسبه لونـاً يتخلـل العناصـر المشـهدية، فـلا يبقيهـا كمـا يعرضـها الموقف الفنـي، بل يجنح بها إلـى رؤيـة الشـاعر. فهـذا الشـاعر رومنسـي المـذهب يغـرق رؤيته في العاطفة الجياشة، والأحاسيس المتوثِّبة. وذاك رمزي يتوارى خلف الأقنعة والرموز، وثالث

واقعي يسفر إسفار الصبح، ورابع حداثي يتدثَّر بالغموض ويغرق في الضبابية، ويكسر الحدود والأشكال.

إن الموقف الفني –وإن كان واحداً لدى هؤلاء جميعاً، يقدم لكل واحد منهم عين العناصر التي عددناها، في حدود المشهد الواحد الذي وصفنا– يفسح صدره للتعبير الذي يلون المشهد بلون الرؤية التي تتولاه من قِبَل الذات ومنزعها الفني، والجمالي، والفكري.. ولو قُدِّر لهذا المشهد أن يكتبه أربعتهم، لأخرج لنا كل واحد منهم قصيدته الخاصة.. أي تعبيره الخاص.

-كثيراً ما عاب بعض النقاد على الوصف تبضيع المرأة إلى عين، وشعر، وجسد، وردوا ذلك إلى الحسية المادية الطاغية.

تعود مسألة الاختلاف فيهم أساساً إلى طبيعة المشهد نفسه. فإن قلنا أن المشهد يبدأ بإقلاع الطائرة– على تقدير أنهم جميعاً سيتخذون شكل السرد القصصي في معالجتهم– فإن حادث الإقلاع يقدم لكل واحد منهم عدداً لا يحصى من الهيئات التي يمكن التعبير عنها، كأن يتحدث أحدهم عن حجم الطائرة، وآخر عن هدير محركاتها، وثالث عن هدوئها وانسيابها.. بيدَ أن التعبير الذي يتولى هذا العنصر من المشهد، يختار له الهيئة التي تتناسب وما يليها من عناصر أخرى تمهيداً. كما أنه يتخيّر من الهيئة بعض مميزاتها التي تعطي للعنصر المهيمن فيما بعد جلاله.

وإذا عدنا إلى "أبي ريشة" وقرأنا تعبيره عن الإقلاع نتبين أنه اختار من الهيئة حركة فيها من العظمة والرشاقة، ما يجعل حادث الطيران وحده تحقيقاً لنقلة علمية باهرة، وتخط يحققه الإنسان في عالم الإنجاز المادي. يقف المرء إزاءه رهبة أمام ضخامة الكتلة، وحيرة أمام رشاقة الطيران. إنه يقول من دون أن يسمي الطائرة.

وثبت تستقرب النجم مجالاً وتهادت تسحب الذيل اختيالاً

وقد اقتضى التعبير في هذا المقام فعلين: "وثب" و"تهادى" ففي الأول تتجسد القوة والمتانة، مع إشارة إلى الكتلة الضخمة، يحملها فعل الوثب كما هي في الأسد والنمر وغيره من الضواري. وفي الثاني تتجسد الرشاقة والخفة، مع الإشارة إلى الجمال يحمله فعل التهادي كما هو في الطيور والكواسر. فالتعبير الذي ينساب في هذا العنصر، يوزع ألوانه وتدرجاتها قسمين: قسم فيه من الحرارة والشدة للوثب، وقسم فيه التعدد والاختلاف للتهادي. فالمتلقي يتحسس من الأول متانته، ومن الثاني جماله. وإذا اجتمعت في الصنيع الواحد خلاصتا المتانة والجمال كان الصنيع في غاية الحسن. ومن ثم يكون التعبير قد خلع على العنصر من الجمال ما يكون به مدخلاً لجمال يليه ويتبعه، فلا يزري به، ولا يغمطه حقه.

وعلى التعبير أن يتحرى هذه المسلة جيداً، حتى لا يكون الانتقال من الحسن إلى القبح، أو من القبح إلى الحسن، فينهدم البناء الجمالي للنص، محدثاً في الذائقة ضرباً من التعارض والتنافر بين المقدمة وما يليها. وقد نجد من الأمثلة الكثيرة التي تفصح عن هذا التخوّن في الشعر العربي، ما يكشف لنا عن التهاون الذي يقع فيه الشعراء حين يستسلمون للطارئ من الرؤى دون تمحيص. فإذا قرأنا رثاء "محمود عماد" لـ "سعد زغلول" قوله:

هالوا على الأمل التراب وأقبلوا يتبلغون بعبرة وقتام

متظلعين على الطريق كأنما كانوا بمجلس نشوة ومدام(3)

نعجب أولاً من جمال المشهد الذي حققه الشاعر لعودة المشيعين من المقبرة بعد الدفن، وهم في مشيتهم متثاقلين، يملأ الحزن قلوبهم. وهو وصف: "دقيق لذلك الألم الذي يترنح صاحبه، ويتظلع على الطريق، ولكن تلك الروعة الضافية، قد أفسدها علينا التشبيه "كأنما كانوا بمجلس نشوة ومدام" فهي تشير من طرف خفي بالاستهتار

والخفة التي تكون في السكارى مهما كانوا ذاهلين محطمين، وهو ما لا يليق بتصوير ذلك الهم العارم المخيم على الذين "هالوا على الأمل التراب وأقبلوا يتبلغون بعبرة وقتام"(4).

إن فداحة الخطب الذي مهد به الشاعر مشهده، ينتكس من جراء العنصر المزري الذي ألحقه به التشبيه من بعده، فتخون الصورة، وعرى حسنها. لذلك تأخذ مسألة العناصر في المشهد حقيقتها من التعبير الذي يشيع في مساماتها، ويلون الرؤية التي تتولاها. فيفضي الحسن إلى الحسن، وينتهي القبح إلى القبح. ولسنا نعتبر القبح مرفوضاً جمالياً، بل قد يكون القبح موضوعاً جمالياً محصناً، غير أن التعبير الذي يتولاه يتوخى أن تنتهي المقدمات إلى نتائجها التي هي لها ضرورة. فالتصوير الفني له منطقه الخاص الذي يتولاه الوعي الفني. لذلك حين نقرأ لـ"عمر أبي ريشة" تعبيره التالي عن العنصر الموالي نجد للجمال، والهيبة، والرشاقة، والحسن استمرارية، لا يعترضها نشاز طارئ، يشوش عليها مكانتها ورونقها؛ فهو يقول:

وحيالي غادة تلعب في ... شعرها المائج غنجاً دلالا

طلعة ريا، وشيء باهر ... أجمال؟ جل أن يسمى جمالا

فتبسمت لها، فابتسمت ... وأجالت في ألحاظاً كسالى

تقوم "الواو" بربط هذا العنصر بسابقه في المشهد ربطاً لا نجد فيه من مقالة النحاة، ما يجعله للعطف دون الترتيب، بل نجد فيه –انطلاقاً من منطق المشهد السردي– ترتيباً وتراخياً؛ إذ انتباه الشاعر للغادة لم يكن فورياً بعد الإقلاع، وإنما هناك مدة يكون قد استرقها الدفق الحياتي الواقعي قبل أن يجد الشاعر في الفتاة الأوصاف التي قدّم. لذلك يكون التعرُّف النحوي على وظيفة العناصر في البناء المشهدي ناقصاً، لا يمكن الاعتداد به والاستناد إليه. لأن للتعبير المشهدي منطقه الخاص الذي يخترم حدود التقعيد النحوي، وينتهك قواعديته. فالواو التي تمدنا بفيض من الإحساس الزماني والمكاني، تقدم لنا العنصر الثاني متساوقاً مع جمال وجلال العنصر الأول.

إن تدبُّر حقيقة مكونات العنصر الجديد، وتراتبها في النسق المشهدي، يكشف عن تدبير جديد للصور الجزئية التي تؤسسه. إنها غادة.. تلعب في شعرها المائج غنجاً ودلالاً.. طلعة ريا.. شيء باهر.. جمال جل أن يسمى جمالاً.. ابتسمت.. ألحاظ كسالى. فإذا حاولنا تصنيف الخصائص المادية والمعنوية لمثل هذه العناصر، وإحصاء نسبها، رأينا توزيعاً يمسّ القصد التعبيري أصالة. وكأن التعبير وهو يتحسس العناصر وطبيعتها لا يريد أن يسترفد الكل دفعة واحدة، حتى ولو ألجأه ذلك إلى ضرب من التبضيع في الذات التي لا تُبضَّع. بيدَ أننا نتابع في فعله عمل العين التي تتحرك سريعاً على وجه المنظور. إنها تدرك أولاً الكلية، ثم الملفت البيِّن، ثم تحاول تقييم المنظور لتنتهي إلى حكم. وعليه يكون من حصادها ما يلي:

1–الكلية. ⟵ غادة

2–الملفت البيِّن ⟵ شعر مائج

3–تقييم المنظور ⟵ شيء باهر

4–الحكم أجمال؟ ⟵ جلَّ أن يسمى

كثيراً ما عاب بعض النقاد على الوصف تبضيع المرأة إلى عين، وشعر، وجسد.. وردّوا ذلك إلى الحسية المادية الطاغية. بيد أننا ونحن نستمع إلى منطق المشهد الفنيّ، نلمح حقيقة جديدة في هذا الفعل. إن المقدار المحدد للعنصر في المشهد، والمساحة المخصصة له فيه، والرتبة التي يحتلها في نظام العناصر، يفرض على الشاعر أن يسلك هذا المسلك، تحاشياً للحشو

–لا يمكن استبعاد اللاوعي عن العملية الإبداعية، وكل قول يروم ذلك إنما يتم عن جهل، وسوء تقدير، ولكن عمل اللاوعي يكون في اشد توتراته في الجزء الخفي المستور من العملية الإبداعية ذاتها.

–إن التعيين لا يكتسب قوته الدلالية إلا من خلال استقرائه المشهد فيكون له شأن الكسوة السابقة التي لا تكشف عورة، ولا تبدي عيباً.

الذي رأيناه من قبل: إما إقحاماً لجزئيات لا طائل وراءها. وإما إسهاباً يبدد الطاقة الشعرية في غير بؤرتها. فالعنصر على الرغم من احتلاله الرتبة الثانية في المشهد "ثلاثة أبيات" يظل عنصراً مُمهِّداً فقط لما يليه في منطق السرد. فهو يحتل المرتبة الثانية في التوالي السردي، والثانية في الهيمنة. وليس هذا التعادل حتمي، بل هو محضّ مصادفة. إذ العنصر الثالث في التوالي السردي لا يملك من المقدار إلا بيتين، والرابع فيه لا يملك إلا بيتاً واحداً.

إن الوقوف على هذه الجزئيات في العنصر، يفرضها الطابع العام للمشهد، كما يقتضيها المقدار المخصص للعنصر في فسحته. فإذا عدنا إلى اللوحة الزيتية وراقبنا عنصراً مهيمناً فيها، وجدنا الاهتمام بالجزئيات يأخذ قدراً من العدد، والتناسق، والاكتمال، ما لا يأخذه عنصر ثانوي يقع على مَبْعُدة من العنصر الأول. فالشجرة التي تكون في مقدمة اللوحة تظهر كاملة الشكل، واللون، والظلال، أما التي تقع في عمقها لا تكون إلا "لطخة" من لون قاتم، أو بعض ظل خافت.

أما وقد تمّ لنا هذا الفهم في حقيقة التوالي في العناصر وتساوقها جمالاً وقبحاً، يبقى علينا تدبر مسألة التعبير والقيم الأسلوبية التي ترافقها. فإذا قلنا أن التعبير شبيه بالروح الساري في العناصر يلوِّنها، متخللاً مساماتها، مسبغاً عليها من ذات الشاعر ألوان الرؤية والاتجاه. فإن ذلك لا يتم إلا من خلال الأساليب التي يتوخاها لذلك الغرض التعبيري.

إننا لا نقصد بالأسلوبية ذلك العلم الذي درج على تدبر الصنيع الفني في شكله التعبيري وأدواته. وإنما نريد ما يقصده البعض بـ "الأسلبة" STYLISATION أي الكيفية التي يختارها الشاعر لغرض التعبير. وكأننا إزاء التعبير قيمةً، لا تتحقق إلا من خلال فعل آخر هو الأسلبة. أي وضع القيمة التعبيرية في ظرف أسلوبي خاص يكون أسلبة لها. ومن ثم لا ينتهي العنصر المشهدي عند الانتقاء، والاختزال، والمقدار، والترتيب، والتعبير، بل يحتاج أخيراً إلى أسلبة تكسوه نهائياً شكله المنتهي.

وإذا عدنا إلى إقلاع الطائرة عند أبي ريشة نروم العناصر الأسلوبية التي تعطي للتعبير وجوده المحقق فنياً، كان علينا من جديد اللجوء إلى الإحصاء، متجاوزين هذه المرة الحركة التي شهدناها في الفعلين: "وثبت" و"تهادت"، بل في فعلين آخرين: "تستقرب" و"تسحب". ذلك أن فعلي الحركة الأولين يحتاجان إلى غاية لفعليهما:

-وثبت ←—— تستقرب ←——النجم "مجالاً".

-تهادت ←——— تسحب ←—— الذيل "اختيالاً".

إن الشاعر يهندس المعنى عبر أسلبة واضحة: فعل "وثبت، تهادت"، وغاية "تستقرب، تسحب" وهدف "النجم، الذيل". مقيماً ضرباً من التوازي بين الشطرين في الكم والعدد، ليحقق الاعتدال الأولي الذي ينتظم القصيدة. بيدَ أن هذا الاعتدال المادي سيكسره اعتلال معنوي حين الحديث عن انتكاسه السائل أخيراً. وهي الدراسية التي تسعى إليها القصيدة في نهاية دفقها وتوتراتها. وتلك هي معضلة الرومنسيين حين يُوَاجَهون بانكفاء الجمال أمام قبح الواقع. إنهم يسعون إلى تشييد صروح خالدة للجمال في حين يتخوّنُها الاعتلال الحاصل في الحياة.

أما إذا راقبنا أسلبة العنصر الثاني في المشهد بغية تجلية القيمة التعبيرية فيه، لاحظنا صنيعاً جديداً، لا تمليه رغبة الشاعر وإرادته. بل للعنصر المشهدي إرادة أخرى تستكتب أسلوبها الخاص من خلال التوتر والدفق الشعري(5). ذلك أن الوصف استرسال وراء العناصر الموصوفة، فهو أشبه بالحركة التي تقوم بها عين المصوِّرة

أثناء متابعة عناصر الصورة. لذلك يختفي عنصر التوازي، وتتراجع الهندسة القائمة على التناظر والمقايسة، ويدور البيت الشعري على أخيه، وكأنه يطلب منه استطالة تتسع لاسترسال الوصف، حتى تستوفي الدفق الشعري. وحين يتراجع الوصف، فاسحاً المجال إلى التقييم، يتعثّر النَّفَس الشعري، وتقطع سيولته، فيحتاج إلى الفواصل والنقاط، وعلامات التعجب وغيرها..

وإذا راقبنا أبيات العنصر المشهدي، وجدنا البيت الأول فيه خالياً من علامات الوقف، وكأنه ينوي التدوير على تاليه. أما البيت الثاني فيه، فيحتاج إلى علامتين: فاصلة يتريث فيها النَّفَس قليلاً لاستعادة الوعي، وعلامة تعجب تقطع النَّفس كلية، ليقوم وراءها تقرير جديد.. "جلَّ أن يسمى جمالاً". أما البيت الثالث فلا يحتاج إلا إلى علامة واحدة لتوقيع حركة العلاقة الناشئة بين الشاعر والفتاة. "تبسمت..، فابتسمت..". إنها الحقيقة التي تصرفنا عن اعتبار الأسلبة مسألة متعلقة بالجانب اللغوي وحده، وإنما هي تقنية كتابة النص الشعري، تحضيراً لإنشاديته.

3-التعبير والمشهد:

إذا كان قد تحقق لنا فهم التعبير في كونه الروح الساري بين العناصر يلونها بما استرفد من خصائص الذات المبدعية ثقافة، ومزاجاً، وفهماً، ووجهة، وخبرة بالحياة.. وأن الأسلبة تتصرف إلى إلباس التعبير ثوبه اللغوي والكتابي عرضاً وإخراجاً، أيقنا أننا أمام عملية يقع معظمها في أغوار الذات، وما يبين منها، ليس إلا الجزء الطافي على السطح. وكأنها جبل الجليد الذي تغيب ثمانية من أجزائه تحت ا
من ضخامته لا يعبر حقيقة ع
كذلك الشأن في الأثر الفني

- يريد الشاعر للمشهد أن تكون له خاصة توائم الصنيع الفني وتتلاءم مع طبيعة المعنى.

المنجزُ منه إلاَّ شكلاً منتهياً سبقته محاولات مضنية، لا يعرف عنها المتلقي شيئاً، اللهم إلاَّ تحسُّسها من خلال ما يجد في روعة الصنيع، وما تلتقطه ذائقته من آيات الاستحسان.

إننا حين نقرن بين المشهد والتعبير هذه المرة ينصرف اهتمامنا إلى تصيُّد نسب التوافق بينهما، ودرجات التكامل التي تفضي إلى عبقرية التأليف. فكثيراً ما يكون المشهد المنتقى من الدفق الحياتي جليلاً، مهاباً، عامراً بالدلالات، وتزري به الصياغة التعبيرية التي لا تلتقط منه إلا النزر القليل، مبقية خير ما فيه في طيات الغفلة والنسيان. ومراقبة الشعر العربي من هذه الزاوية، يكشف عن تدارك الشعر لبعضه بعضاً. وكأن الشعراء حين يُطلُّون على أقوال غيرهم، يجدون فيها من الغفلة والفجوات ما يستدعيهم إلى عمليات التدارك والإتمام. وكتب الأدب القديم تعرض هذا الصنف من النشاط عرضاً، إما في أبواب السرقات، أو في أبواب الاستجادة والاستحسان. وهي في صنيعها ذاك، تكشف عن دور القراءة الناقدة التي تفطَّنت إلى هذا التخوُّن في تجاوز المشهد لتعبيره، أو تجاوز التعبير لمشهده. ففي الأول يكون الانتقاص، وفي الثاني يكون التمحُّل، واللجوء إلى ضجيج اللغة، والتهويل والمبالغة.

وعندما نعيد الاستماع إلى "أبي ريشة" في عنصر آخر من عناصر المشهد، نلحظ الحيطة في ابتغاء المواءمة بين المشهد والتعبير. وكأن الشاعر يهندس القصيدة هندسة بيِّنة، لا مجال فيها للمصادفة والاسترسال اللاهي الذي يفتح منافذ اللاوعي على الإبداع.

حقيقة لا يمكن استبعاد اللاوعي عن العملية الإبداعية، وكل قول يروم ذلك إنما ينمُّ عن جهل،
ن عمل اللاوعي يكون في أشد
زء الخفي المستور من العملية

- في اللوحة نقدر العنصر من خلال المكانة التي يحتلها في اللوحة.

الإبداعية ذاتها. حين يلتقي الحضور والغياب في صلب الفكرة، وما يعتريها من أحاسيس وافدة، وما يصعد إليها من أغوار الذات من امتدادات تتجه صوب الماضي السحيق. هنا يمكن الحديث عن اللاوعي، حديثاً فيه كثير من الصدق والمعقولية. أما حين تمثل المادة التي تحوّلت من المواقف العام إلى الموقف الفني، وانتابها الاختزال والتصفية، فلم يعد للوعي من دور سوى تسريب بعض الشارات التي تلحق الأسلبة وتلوّنها، لتكون فيها دالة على النشاط الخفي الذي كان قائماً من قبل في أعماق الذات.

وليست القصيدة إنشاء تستجمع مواده من الحضور وحده، شأن المواد البنائية التي يعمد إليها الصنّاع، بل للمواد المستجمعة امتداداتها الخاصة زيادة على امتدادات الذات نفسها. فالمواد ليست بريئة كل البراءة، ولا خالية من القبليات خلو الحجر، والصوت، واللون، بل المادة في الشعر لها حياتها الخاصة التي استلبتها من الاستعمالات القبلية، ولها معانيها الصميمة التي أكسبها إياها الوضع. إنها في شرطها ذاك واعية، وغير واعية: واعية حين تقدم دلالاتها الأولية عارية من الغموض، وغير واعية حين تقدم بين يديها أطياف الماضي وظلاله.

إن الوعي الشاخص أثناء عملية الإنشاء يملي على التعبير موافقة المشهد واستغراقه. وتكون الموافقة من خلال صرف اللغة: تعابيرها، وصورها، وتشبيهاتها، واستعاراتها، وكناياتها، وبديعها.. نحو التوافق الذي يخلو من التعارض والتناقض، ويبتعد عن التمحُّل والإسفاف. فقد رأينا في المثال الذي سقناه من قبل عن مشيّعي الجنازة، كيف أزرت صورة السكارى بجلال الموقف، وذهبت بجمال المشهد الذي ارتفع في علياء التوتر. غير أن الصورة التي ساقها التشبيه أزرت به، وانخفضت به من عليائه إلى حضيض الإسفاف والتمحّل. وكأن الشاعر سها طرفة عين، فلم يقدم له الوعي المتراجع سوى هذه الصورة.

إننا إذا استمعنا إلى "عمر أبي ريشة" في عنصر آخر من عناصر المشهد باحثين عن التوافق بين التعبير والمشهد، من حيث الاستغراق والاشتمال، أمكننا رصد ما نقدمه من خلال عملية تتجلى في براعة الموافقة بين سعة المشهد واتساع التعبير له. غير أننا سنختار من القصيدة أدق اللحظات الإبداعية حرجاً، وأكثرها وعورة بالنسبة للشعراء، ففي عنصر المحاورة بينه وبين الفتاة – والتي عددنا مقدارها ببيتين فقط– يحاول الشاعر أن يدخل الأحاديث التي دارت بينه وبينها في مجال ضيق حرج. قد يقول أحدنا أنهما تحدثاً في السياسة، والآداب، والفن، والتاريخ، وغيرها.. لتغطية طول الرحلة. وقد يكون كل ذلك صحيحاً، إذا استأنس أحدهما للآخر. ولكن الصعوبة الحقة في إدخال كل ذلك في الحيّز المخصص له من التعبير المشهدي. إنها عملية أشبه شيء بإيلاج "الجمل في سمّ الخياط". غير أن الشاعر يقول:

وتجاذبنا الأحاديث فما انخفضت حساً ولا سفت خيالاً

كل حرف زل عن مرشفها نثر الطيب يميناً وشمالاً.

فإذا كنا نتحدث عن عبقرية التوافق بين المشهد والتعبير، وعن الاقتدار الشعري في التصرف إزاء مثل هذه المواقف، فإننا لا يمكن أن ندرك حقيقة الاقتداء إلا حين نقوم بعزل العناصر بعض عن بعضها، مبقين على الدال منها على التنوع والاختلاف. ولننظر في البيت الأول متفحصين مركباته اللغوية والدلالية. إن فعل "تجاذب" فعل مشاركة يقتضي فاعلين. ومنه نستخلص أن الحديث لم يكن من طرف واحد، بل كان "مجاذبة" بينهما فيها من التوافق والاختلاف، ما يوحي به فعل التجاذب الذي يفصح عن الشدّ

والإرخــاء، وكــأن الحــديث شــبيه بالحبــل بــين ساحبين، يشتدُّ إذا صادف الاعتراض، ويرتخي إذا لانت المواقف. فالفعل بهذه الصيغة الصرفية قد استطاع أن يستوعب طرفاً كبيراً من طبيعة الحوار الذي دار بينهما، كاشفاً عن طبيعة العقل والثقافة فـي كـل واحـد منهمـا. فالشـاعر لـيس أمـام ذات سالبة تتقبل منه ثرثرته، وإنما يقف أمام ذات لها من الفكر والحدة، ما يجعلها ترد عليه أفكاره.

أمـا الكلمـة الثانيـة "الأحاديث" فتستغرق مـا ذكرناه من تعدد المواضيع وتشعبها. إنها أحاديث وليست حديثاً واحداً. وكأننا نلمس من هذه اللفظة مـا يعضـد فهمنـا لأبعـاد اللفظـة الأولـى. فـالخروج مـن حـديث إلــى آخـر، قـد لا يكـون فـراراً مـن المواجهـة، بقـدر مـا يكـون تـداعياً تفرضــه حـرارة النقاش. كأن تجد نفسك في ميدان الفن تستنجد بالتاريخ، والفلسفة، وعلم النفس، وغيره.. إنك تعدد المجـالات المعرفيـة وأنـت تتحـدث فـي موضـوع واحد. ومنه كانت "الأحاديث" دليلاً آخر على تفرُّد هذه الفتاة. عند هذا الحد يأتي حكم الشاعر في مُحاورتَـه "فمـا انخفضـت حسـاً، ولا سفّت خيـالاً". والجميل فـي هذه العبـارة يكمن في لفظـي "حسّ" و"خيـال" إذ لـيس يخفـى علـى الـدارس أن الحـس يتجــه صــوب الإدراك العقلــي التجريبــي علمــاً، وينصرف الخيال إلى التذوّق الجمالي فناً. إنه من خـلال اللفظـين يقيمهـا كيانـاً متزنـاً، لـه حظ مـن العقل، وآخر من القلب. فليس في عقلها انخفاض الجهل والبلادة، وليس في قلبها إسفاف السطحية والفتور.

لو اكتفى الشاعر بهذا البيت الفريد لاستغراق المشهد في التعبير لكفاه، ولكنه كريم أمام إعجابه بالحسـناء. يريـد أن يُحـال ذلـك العقـل الصــافي، والقلــب الفيّــاض فــي ذات هــي عنــوان الحســن والجمال. فيجعل طريقتها في الحديث هي الأخرى إبداعاً يتوافق مع حسنها، إذاً ليس في حديثها – علـى الـرغم مـن المحـاورة والتجـاذب– مـا يستقله السـامع، بل ما يهفو إليه طالباً الاستزادة، كإقباله على الطيب يتشمّمه.

إن التعبير لا يكتسب قوتـه الدلاليـة إلاَّ مـن خـلال اسـتغراقه المشـهد فيكـون لـه شـأن الكسـوة السـابغة التــي لا تكشـف عـورة، ولا تبـدي عيبــاً. ومحط الإعجاب أن لا يجد المتلقي ما يزيده على التعبير إن هو قلَّب المشهد وعناصره تقليباً بليغاً، متجـاوزاً حضـوره إلـى الغيـاب. بـل كلمـا تجاوزنـا قصـد الـنص إلـى قصـد الخطـاب، بدا لنا التعبير مسـألة لا تقـف عنـد المسـائل البلاغيـة والأسـلوبية كمـا كنـا نعتقـد، بـل يتعداها إلـى الإنشـاء. وبعـده تكون القصيدة في حاجة ماسة إلى عامل جديد يرفع المشهد إلى التلقي.. ذلك هو الإنشاد.

❑

هوامش:

(1)–محمد ثابت الفندي. مع الفيلسوف. ص: 204. دار النهضة العربية 1980. بيروت. لبنان.

(2)–عمـر أبـو ريشـة. الـديوان. ج1. ص: 89. دار العودة. ط1. 1971. بيروت. لبنان.

(3)–انظر سيد قطب. مهمة الشاعر في الحياة. ص: 74. دار الشروق. بيروت. (د.ت).

(4)–م. س. ص: 74.

(5)–انظر كتابنا: توترات الإبداع الشعري. نحو رؤية داخلية للدفق الشعري وتضاريس القصيدة. دار ن. 2002/2001.

– التدرج اللوني في اللوحة يخضع إلى الرؤية التي تنبعث من المشهد.

يصــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

الرواية العربية البناء والرؤيا

دراسة..د.سمر روحي الفيصل

واحة الشعر

فَرَضِيَّاتٌ مخْتَلِفَةٌ...

شعر: مصطفى خضر

-1-

تُحرِّكُ الأُغْنيّهْ

نافذةً منسيّهْ!

-2-

جنيّةُ الشّاعرِ مَجْلوّهْ

تفيضُ بالأهواءِ في خلْوَهْ...

-3-

من مائهِ تكاثرتْ صُوَرْ...

نَهْرٌ هو الذَّكَرْ!

-4-

تُخْتَزَلُ الشَّهْوَهْ

في لعبةِ القوَّهْ!

-5-

أصبغةٌ أم أقنعهْ

تُرْسلُها أقنيةٌ مُفْرَدَةٌ، مجمَّعهْ...

-6-

علَّقَ كلُّ مَتْجرٍ ملاكَهْ

على جدارٍ يعلنُ الشَّراكَهْ!

-7-

حديقةٌ لِلخَلْقِ والولادَهْ

تواجهُ الإبادَهْ!

-8-

تُكْتَبُ تحتَ الصّفْرِ

مَرْثِيةٌ لِلْعَصْرِ...

-9-

إرادةُ المَحْوِ

تشيعُ في اللَّغوِ!

-10-

تنهضُ في حُلْمِ أبِ

مدينةٌ من ذَهَبِ...

-11-

تمتلكُ الهُدْهدْ

عذراءُ لم ترشدْ!

-12-

ينظِّفُ الولدْ
بيتاً هُوَ الجسدْ!

-13-

أرضٌ من الأعضاءِ مبتورهْ
سماؤُها مكسورةٌ أو شبْهُ مكسورهْ...

-14-

يشتركُ الرجالُ والنساءْ
في لعبةِ العشقِ أو الخِصَاءْ!

-15-

أمومةٌ تُعْنَى بها حكومهْ
حكومةٌ تحتكرُ الأمومهْ!

-16-

الفَرْدُ والمَجْموعْ
كِلاهما مَمْنوعْ!

-17-

مدينةٌ منذورةٌ للفقرِ والفجيعهْ
تحالفُ الأطفالَ والحجارَ والطبيعهْ...

-18-

لِلْجنرالِ صُورَهْ
ترسمُها الضرورهْ!

-19-

مواطنٌ تاريخهُ لم يكْتشِفْ مستقبلَهْ
إنتاجهُ نفايةٌ... لا اسمَ لَهُ، لا وجهَ لَهْ!

-20-

لكلِّ شخصٍ سِيرَهْ
توقَّعتْ مصيرَهْ!

-21-

للروحِ مُسْتَوطنةٌ خفيّهْ
حدودُها غامضةٌ، مرئيّهْ...

-22-

في المَتْنِ أم في الحاشيهْ
مساحةٌ لطاغيهْ!

-23-

الجوعُ في أسمالِهِ
يضخُّ رأْسَ مالِهِ!

-24-

يكرِّرُ الشّاعرُ مأْساتَهْ
إن لم يكنْ ذاتَهْ!

-25-

تضيقُ أم تتّسعُ الأزْمَهْ
إنْ عُزِلَتْ أُمَّهْ...

-26-

أُنْموذُجُ من الفسادِ أم نَمَطْ
سلطتهُ توزِّعُ الخيْرَ فقطْ!

-27-

ذاكرةٌ منقسِمهْ
تُدْفَنُ فيها الكَلِمَهْ...

-28-

تُنكِّرُ التاريخَ أم تُخَلْخِلُ الهُويَّهْ
قُوى بلا صوتٍ، بلا قضيّهْ؟

-29-

من عفنٍ، ومن صدأْ
سلالةٌ صلصالُها نشَأْ!

-30-

موسوعةٌ سريّهْ
تؤهِّلُ الخليّهْ!

-31-

الشَّعرُ مُخْتَبَرْ
يدرِّبُ البَصَرْ !

-32-

تؤجِّلُ المليكةُ الخجولْ
حُلْماً من الفحولْ

-33-

يطرِّزُ الدّيوكْ
عباءةَ الملوكْ!

-34-

وثيقةُ التَّتويجِ والتَّهريجْ
تُغْنى بها شركةُ الترويجْ...

-35-

هل يحسن التعبيرَ من لم يحسنِ التفكيرْ ؟
والوقتُ للأنقاضِ، والحياةُ للتدميرْ !

-36-

الطبقاتُ هُزِمَتْ حِكْمتُها
تستبدلُ السيّدَ بالسيّدِ في غَفْوتِها،
ولم تطَلْ لُعْبتُها!

-37-

روايةٌ مسْرَحُها الخَاوي
بطلهُ، مُخْرجهُ، الرَّاوي!

-38-

جماعةٌ تفسدُ
جَوقتها تُنْشدُ ما تَنْشدُ!

-39-

مهارةٌ مُلْتَبَسهْ
تصوغُها مؤسَّسهْ!

-40-

لا وقتَ للكتابهْ
في موسمِ الخطابهْ!

-41-

مسافةٌ ممنوعهْ
تحسبُها ألسنةٌ مقطوعهْ!

-42-

هل كانت الشّهادهْ
جزءاً من العِبادهْ؟

-43-

مرحلةٌ مغلقهْ
طريقها ضيّقهْ!

-44-

تبتكرُ الأجهزهْ
ما يشبهُ المعجزهْ!

-45-

لكلِّ أرضٍ بابُها
يلهمهُ غيابُها!
ينتظرُ الشاعر في الآتي
بضعة أبياتِ

-46-

لكلِّ أرضٍ بابُها
يلهمهُ غيابُها

-47-

إلى الترابِ ينتمي آدَمْ...
وينتمي أيضاً إلى العالَمْ!

-48-

في نزهةٍ حرَّهْ
تكتملُ الفكرهْ!

-49-

يبتدئُ الصّمتُ أم الحوارْ
إذا انتهى الصّراعُ والحصارْ؟

-50-

تنظِّمُ الشفافِيَهْ
حديقةَ العَلانِيَهْ!

-51-

أنظمةٌ حديثةُ التَّشغيلْ
تنتظرُ التَّعديلَ والتَّبديلْ!

-52-

ثقافةُ الخبْزِ
صارتْ بلا رَمْزِ!

-53-

عَصْرٌ من الهيمنهْ
يكرِّرُ الأزمنهْ...

-54-

طبيعةٌ حُبْلى
تشيِّعُ القَتْلى...

-55-

توازنُ القُوى
تصنعهُ نَوَى!

-56-

لقوّةٍ مسلَّحهْ
وحوشُها المجنَّحهْ!

-57-

شجرَةُ الحياةِ والكائنْ
تعلنُ عن مشروعِها الرّاهنْ!

-58-

مخطوطةٌ من ماءْ
يرسمُها الأحياءْ...

-59-

الكوكبُ الأرضيُّ تحت النَّارْ
يُهْزَمُ أم ينهارْ؟

-60-

هل الصّراعُ عادلٌ؟ هل الحوارُ عادلُ؟

لا بدَّ من تفاعلٍ...
متى، إذاً، يبتدئُ التّفاؤلُ؟

61-فرضيّةُ حريقٍ

تلكَ أجنحةٌ للبراغيثِ أم تلكَ أقمطةُ المرَدَهْ؟
والنصوصُ حجارتُها احترقتْ،
والفضاءُ هو المكتبهْ
يدخُل الآنَ في التجربهْ!

*

الحريقُ يفاجِئُني، ثمّ يأتي على كلِّ شيءٍ
ويظلمُ في أيِّ ضوءٍ وفيءٍ،
ولا شمسَ في الرّوحِ أو في الجسدْ!

*

الحريقُ يفاجئُ قَلْبَ البَلَدْ
النوافذُ والعتَبَهْ...
الجماهيرُ والأعْتِدَهْ...
الحساباتُ والأرْصِدَهْ...
الحريقُ يفاجئُ بيت المؤونهْ!

*

للحريقِ إذاً موهبهْ!

*

نكراتٌ تراقبُ، والأبُ والأمُّ يضطّربانِ،
وتدهشُ بِنْتُهما، وتحاولُ كفُّ الولدْ
أن تعيدَ السّماءَ إلى الأرضِ،
كي تستحقَّ المعونهْ!

*

الحريقُ الذي ينفع الناسَ لم يبقَ منهُ
سوى وردةٍ من دخانٍ،
تجاورُها خِرْقةٌ من زبدْ...

*

الحريقُ إذاً أثَرٌ لصداعٍ، وترجمةٌ لسخونهْ!

62-أنثى مُفْتَرَضةٌ

أنثى مخيّلةٍ ينبِّهُها خيالٌ أم ضلالٌ؟
تستضيءُ بما تضيءُ... وتشْتعِلْ!
أنثى تدوّنُها الإجابةُ أم يحرِّرها سؤالٌ؟
تستحمُّ بعريها الأزليِّ،
يهطلُ فوقها مطرٌ،
ويسقطُ تحتها مطرٌ،
ويغفو في غلالٍ أو سلالٍ...
من جدائلها إلى ثديينِ يقْطرُ...
قطرةٌ أم قطرتانِ بحلمتينِ ستَنْفرانِ...
يحوكُ سرَّتَها شررْ!
ويؤهِّلُ الينبوعُ عذرتَها، فينفجرُ الثَّمرْ
ويرنُّ في الفخذين والسّاقينِ والقدمينِ...
يَفْتتحُ الفصولَ، تحثّهُ سُرُرٌ،
ومن مطرٍ فضاءٌ يغْتسِلْ...
أنثى تحاولهُ إنِ اكتملتْ، وإن لم تكتملْ!

63-اختيارٌ مُفْتَرضٌ

يُخْتَبَــرُ الشّــاعرُ فــي منطقــةِ الدّهشــةِ

والرؤيا...
فما الذي يختبرُهْ؟
يقيمُ في منطقةِ الشّعرِ،
ولا أرضَ سوى الحبِّ الذي يترُكهْ
عنوانهُ الوردةُ أم شعارهُ التربةُ؟
أنثاهُ مجازُ تجربهْ
تعصرهُ، تَعْتصِرُهْ
ومن بيانٍ صُوَرُهْ...
ومن عروضٍ عَرَبهْ...
وللجنونِ أثَرُهْ!

*

منتبهاً يحنو على فكرتِهِ الجديدهْ
يفترضُ الحياةَ في جنيّةٍ تَنْتَهِبُهْ...
تأخذهُ غيبوبةٌ، فيكتبُ القصيدهْ!

*

مهمّةٌ خطيرةٌ وصَعْبةٌ تنتظرُهْ!
فهل يؤدِّي دَوْرَهُ؟
وكيف يحلو لَعِبُهْ؟
ما سرُّهُ؟ ما قدرُهْ؟

*

يسألُ عن نارٍ خبَتْ، بها اكتوى
عن ذهبٍ يذيبهُ، فيغمرُهْ!
أهو الجوى أم الهوى؟
ما نارهُ؟ ما ذهبُهْ؟

64-بلاغةٌ مُفْتَرَضةٌ

الشِّعْرُ يبني من حجارتِهِ حضوراً جوهريّاً
من بلاغتهِ حجارتُه،
ومن إيقاعه كلماتهُ الأولى،
وفي رؤيا مقدّسةٍ، مدنّسةٍ،
يؤهّلُ للصراعِ وجودَهُ!
حراً، شجاعاً، مستعدّاً، حاضراً،
حَذِراً، قوياً، حالماً، متنبّهاً يأتي...
ألـيسَ الفـاعلونَ، الحـالمونَ، المخلصـونَ، شهودَهْ
ضدَّ المؤسّسةِ التي فسدتْ،
ويفسُدها شخوصٌ أو نصوصٌ،
بين أعمدةِ الوصايا،
في لوائحَ من صحائفَ تافههْ!
والأرضُ، منزلةُ الكبيرُ الدنيويُّ، لوارثيها:
طفلِها وفقيرِها وشهيدِها وعجوزِها...
الأرضُ جمهوريّةٌ من كائناتٍ أو عناصرَ،
تحتفي برموزِها...
لم يمتلكْها فاتحونَ وحاكمونَ ومارقونَ وآلههْ
الشّعر يدهشُها، وتدهشُهُ، فتلبسهُ، ويلبسُها،
وينعشُها، وتنعشُه، وتنضجُ بذرةٌ فيها،
وتثقلُها أنوثتُها، تباركُها أمومتُها...
ولكنْ! كيف تبقى تائههْ؟

*

والآن! يأتي الشِّعرُ!

يأتيها، وتأتيهِ،
ويخلقُ من حجارتهِ بلاغتَها،
فتخلقُ من بلاغتهِ مدائنَ،
من مدائنهِ مخيِّلةٌ يحرِّرُها، تحرِّرهُ،
يؤهِّبُها، تؤهِّبُه،

فيطلقُ عَصْرَهُ نحو المصيرِ...
وما المصيرُ؟
فضاؤهُ إشْراقةٌ ومُجابَهَهْ!

❒❒❒

قصائد

شعر : مصطفى المهاجر - العراق

1.- عبث

عبثاً أحاولُ
أن أمدَّ إليكَ
يا وطني...
بقيةَ أدمعي الثكلى
وأحلامي...
فأرجعُ خائبا.
عبثاً أحاولُ
أن أراكَ
مضمخاً بالأهل والأحبابِ
لا ألقاكَ..
إلاّ غاربا.
عبثاً أفتشُ
في زوايا القلبِ
عن حلمي القديمِ،
وما تولى هاربا
فأعودُ
أحمل خيبتي،
وركامَ أيامٍ
تفيضُ متاعبا
قلْ لي بوجدِكَ
أيها الغافي
على أبوابِ روحي
لا تجيبُ مخاطبا
قلْ لي فديتكَ
هل أظلُّ معاتبا..؟!
قلْ لي فديتكَ
هل تظلُّ...
بظلِ أحزاني،
وبعدِ المشرقين...
مواربا..؟!
عبثاً أحاولُ
والبعادُ معذبي
فتلوحُ...

وهماً
في الطريقِ،
وفجرَ عُمرٍ...
كاذبا.
-

2.- قبر

شـاخـتْ بـوافرِ حزننـا الأيـامُ
وتضـرجت بنجيعنـا الأقـلامُ
وتـدحرجتْ أعمارنـا.. ملتاعـةً
تلهـو بركـلِ سـنينها الأقـدامُ
وتفرقـتْ بـين الـدروبِ جموعنـا
تصـطادُ خفقَ قلوبنـا الأوهـامُ
وتقزمـتْ أحلامنـا حتـى غـدتْ
قبـراً تنـامُ بحضـنهِ.. الأجسـامُ

-

3.- وهم

يراودني الوهمُ
أنك سوف تذكرني
ذاتَ يومٍ،
فتبعثُ لي..
عبرَ هذا المسمى البريد
سلاما
فأختالُ من فرحٍ
تُضيءُ بي الروحُ
أستنشقُ الذكرياتِ البعيداتِ..
بوحاً أليفاً،
ونفحاً شفيفاً،
وسرباً من القبّراتِ...
المحناةِ بالوجدِ،
إضمامةً من خُزامى
يراودني الوهمُ..
لكنه الوهمُ..!
أن سوف ألقاكَ يوماً،
فتسكبُ
في واسعِ الجرحِ
بُرءاً
وتسقي المعذبَ بالبعدِ...
من نورِ عينيكَ...
أغنيةً...
مُداما...!
ولكنهُ الوهم..
لكنهُ الوهم..
يا صاحبَ الروحِ..
جوهرُهُ غُصةٌ
والندامى..
على شاطئيهِ..
يتامى..!!

–

4.عجيب..!

اشتعلي يا جمراتِ الحزنِ...
لهيباً،
فأنا مغلقةٌ..
كلُّ دروبِ العمرِ..
أمامي
مذبوحٌ وطني،
مسفوحٌ دمعي،
ضائعةٌ.. أيامي..!!
وعجيبٌ..
كيف يخاطبني الصمتُ..؟!
وتخرسُ...
تخرسُ أقلامي..!!
وعجيبٌ..
كيف تعايشُ مأساتي..
أممٌ لا أعرفها..؟!
أممٌ لا تعرفني...؟!
ويُقطِّعُ حبلَ ودادي..
أرحامي..!!

–

5.عيد

يطرقُ العيدُ
أبوابنا
في هدوءٍ...
فنفتحهُ خائفين..!

مَنْ يجيءُ...

بهذا السكونِ المريبِ..؟!
وماذا يُريدْ...؟!!

–

6.آهات

مياهٌ.. وملحْ
وآهاتُ جُرحْ
وليلٌ طويلٌ...
طويلْ
وما ثَمَّ صُبحْ
***
وحزنٌ
يعرِّشُ في الجانحين
فيمتلئ القلبُ...
نزفاً...
وقيحْ
***
وحلمٌ
بعيدٌ... بعيدْ
وما ثَمَّ فتحْ
***
دموعٌ... ودمْ
وأطنانُ هَمْ
وعمرٌ
شتيتٌ... شتيتْ

وما ثَمَّ لَمْ

❑❑❑

وَتُسْلِمُ دَمْعَهَا للريح

شعر: سُرى علوش - سورية

وكأنّها تمضي
استندتُ إلى صداها
عطرُها شيئاً فشيئاً
ماتَ في ثوبي وجفّفني
لأنسى
كانت الشهقاتُ كافيةً
لندركَ أنّنا الآنَ افترقنا
ثم نقّطَ ليلُها في غرفتي
فرأيتُها في الكأسِ مظلمةً
فهمتُ الآنَ
غيّبها السوادُ فما رأتني خلفَها
وفهمتُ أنّ الليلَ من ليلى
وليلى كلما أهديتُها غزلاً
تعلّقُني على الشفتينِ
توشكُ أن تقبّلَني وتصمتُ
كالفراشةِ حين تتعبُ من دمي
لا لم تعدْ ليلى تقلّمُ ليلَها
بالشوقِ والأحلامِ
ما عادت تشاركُني معاطفَها
على جمرِ الأمومةِ
كي يلملمني الهديلُ من المدى
أحتاجُ أن ألقي إليها جثّتي
فلعلّ ليلى لا تنامُ الآنَ فوقَ رمادِها
كالفجرِ في ظلِّ الندّى
هذي المدينةُ مثل ليلى
حينَ تسلمُ دمعهَا للريحِ والمنفى
فنعرفُ أنّنا غرباءُ
نطوي ما لدينا من وجوهٍ
في مناديلِ عجزنا عن حياكَتِها
لنمسحَ حزنَها سرّاً
ونغلقُ مثلَ نافذتينِ جفنيْها
على طيرينِ يقتسمانِ لوناً متعِباً كالفجرِ
هذا البيتُ يرجعُ نحونا
لو لوّحتْ ليلى بقامتَها لَهُ

لو أنَّها وعدَتْهُ حينَ يعود
أن تنسى جنينةَ نرجسٍ من شالِها في كفِّه
أو أن تصففَ مالديّها من سماواتٍ
على خدّيهِ
حين ينامُ متكئاً على خوفي
ويخترعُ الشواهدَ كي يكنّسَ وجهَهُ
في الليلِ عنّا
قبلَ أن تمضي إلى الصحراءِ
أجراسُ الحنينِ
فكيف تدركُ أن وجهيَ ناقصٌ
لا ماءَ فيه ولا كواكبَ
كلّما أوشكتُ أن أرفوهُ بالأوراقِ
مزّقهُ الفراغُ
لو أنَّها مدَّت يديها للغمام تهزُّها
لا نصاعَ هذا الحلم للكفِّ الحرامِ
وطافَ مثلَ الأرضِ حين تطوفُ
حولَّ مكانِها
سبعاً... وغنّى
كانت تضيءُ إذا لمسنَاها
لتغمرَنا جميعاً بالزنابقِ والطيورِ
وتوقدَ الأقمارَ فوقَ عيونِنا كحلاً
وتبكي مثلَنا
وتردَّ لي كفينِ مرآتينِ للأكوانِ
يكسرُني البياضُ إذا جلستُ إليهما
فأذوبُ في ظلي وأفنى...
ليلى تنامُ على الرمالِ
كما ينامُ البحرُ حينَ يعودُ من قلبي
ويكسرُ ماءَهُ مثلَ ابتسامتِها على صدفي
ويغلقُ بعضَ شهوتِها عليهِ
لكي تحبْ سواهُ
حين يثورُ لامرأةٍ سواها
ثم يصعدُ عطرَها بشفاهِهِ
ويخبئُ الموجاتِ في جسدٍ
يذيبُ البحرَ في جنبيهِ حين يشاءُ
ما سرُّ الذين يسلمونَ على الشواطئِ
كلما ذهبتْ بنفسجةٌ نمتْ في وجهِ ليلى
مع رحيلِ البحرِ نحوَ كؤوسهمْ؟
لو يعرفونَ كم الكتابةُ مرةٌ
إن أقبلتْ
وكم الغناءُ يصيرُ مرّاً
إن وجدتُ على أصابعِها نسوراً من دموعٍ
أو صرختُ لها:
أحبكِ مثلَ أمّي فاحضنيني...
لا ربَّ ينحتُني لأشبهَها
فأغدو أمّها
لا صدرَ يمكنُ أن أخونَ عليهِ ثدييها
ويمسحَ لي جبيني
ونهضتُ مثلَ النهرِ وحدي
لم يكن في البردِ أمكنةٌ
تقاسمُني مساءَ الخبزِ
والجسدَ الممددَ فوق روحي

والكتابةَ
كي ألونَ ظلّها بالشمسِ
كانت تقتفي دمعي بطرحَتِها
وتسرقَ من صناديقي
النوافيرَ التي خبأتُها في الصّيفِ
كي أمضي مع الشعراءِ مثلَ شقائقِ النعمانِ
نحو الضوءِ
لو أنّي وشمتُ على ستائِرِها
قليلاً من شبابيكي لتفتحَها
وفانوساً لتمسَحه
فتدخلُ طفلَةٌ
كانتْ على طيفي تمددُ نفسَها
لو أنّها رسمتْ مكاني فلّةً لتحبَّني
أو شكّلت بالعطرِ أوتاري
لأعبقَ من ثنايا ثوبِها عندَ المساءِ
فتحضنَ الطرقاتِ من بردي
وتخجلَ أضلعي من دفئِها
ماذا تبقّى فيّ منها
سلّةٌ من ذكرياتِ العمرِ أفردُها
فألبسُ معطفي
أم صوتُها نسيتهُ فوق الحبرِ بينَ أصابعي
أم لوحتانِ مِنَ النبيذِ على جدارِ دمي
لأكبرَ حين تقتسمانِ هدهدتي
فأحلمُ أنني معها
وأنسى أنها خانت كرومي

حين أمطرَ نهدُها عنباً
وغيّم ثغرُها
ليلى تدخّنُ نيزكينِ
إذا أعدتْ للغيابِ قميصَ غربَتِها
وأقفالاً لتقلَ قلبَها بالصّبرِ
ثم تزيلُ هذا الليلَ بالممحاةِ عن شَعرِ
المرافئِ
كلُّ ما معَها
وداعٌ باردٌ لاثنينِ
أيّامٌ تمزّقُها وتبكي
وانتظارٌ كلّما هزتْ قبالتَهُ
العواصفُ عرشَها
جاءتْ إلينا مثلَ ليلكةٍ
تحنّي عمرَها بالثلجِ
تضفرُ شعرَها
الآن أرقبُ ًها
تقلمُ ليلَها بالصمتِ
ظللتِ الشوارعَ بالخطا ظهراً
وعصراً سيجْتها بالصلاةِ
لعلّها تعَباً تنامْ
كانتْ على وشكِ السطوعِ
كنجمةٍ
حين احترقنا قربَها
لكنّها سقطتْ وغابتْ في الزّحامْ

□□□

بالمزهريَّةِ الاحتمال

نص : أوس أحمد أسعد

-1-

كأُمومةٍ

اتكِئي بيمامِكِ

إلى كتِفِيْ.

كأُمومةٍ

هَذِّبي طُفولةَ جسدي،

وأطلقي سُنونُواتِكِ

الفارهةَ،

أَعلى فأعلى،

حتَّى ينبلجَ الأُفقُ

من زهرةِ

الفَنَاءْ...

حتى تَبزُغَ

"زهرةُ الأنا"

من فمِ

النَّرجسْ.

-2-

ثمَّة هسْهَسَةٌ

في المزهريّة،

ما الَّذي

يُقلِقُ الورده؟

-3-

أعطِهِ.

أعطِ الشِّعرَ شتائِمَكَ

المقُفَّاةْ.

مفرداتِ تيهِكَ،

حُمَّاكَ،

دُلَّهُ إلى ثُمالتِهِ،

سُكْرٌ هي اللُّغة

محضُ سُكْرٍ...

هَبْ صمْتَكَ
آنيةَ المكانْ.
والأسئلة
حَبقَكَ اللاَّهثَ،
رُشَّها
على تخوم الهندسة.

-4-

في الشُّرفةِ
قَلَقُ وياسمين.
وفي الشُّرفةِ
هُبوبُكِ المشرعُ
على غيابي...

-5-

متكئِةً
على بنفسجِكِ
تَرِدِيْنَ عزلَتي،
مُطلقاً
من يَمام.
يداكِ
الترشُفانِ قامتي،
كنباتٍ حزين
تُؤكِّد أنني.
هَيْتَ
أْدنُ منِّي يا كرزَ الثَّغرِ
لأشْرَحَك.

ويا لوزُ
رتِّبِ الحديقةَ
بالزَّهوِ اللاَّئقِ
كيْ
أُعرِّي السُّرةَ
من لُبْسِها،
كيْ
أُفسِّرني

-7-

الوقتُ مثقوبٌ
بولوجِكِ
فلما
لا تزهر العتبة؟
حين تعجز عن السُّقوطِ
بكَ.
بكاملِ أغصانِكَ
واللَّبيبِ/ ظلِّكَ
حين تكون وعجزُك
جسداً واحداً،
أيقونةً واحده،
حين تكونْ،
أطلقْ البَهاء
تماهى كَتِيْهٍ،
ورتِّلْ معي
شهقةَ

الزيزفون...
علِّم الحديقةَ
علِّمها الغوايةَ
لتقودَ الصَّباحاتِ
من أُنْثاها...

- 10 -

طَقْسُ ارتطامِكَ
بالقاعِ،
قاعِ السُّؤال
أوَّل الصَّحو.

-11-

ليزهرَ
فيكَ العُلوُّ،
ولا ماءَ في راحتيك
أبحْ النِّهايةَ
لعذاباتها البِكر،
والصَّمتَ، دُلَّهُ،
-السَّيد الصّمت-
إلى زهرة القولْ...

❑❑❑

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

الفردوس المفقود

شعر...ناظم هاشم النحوي

طُفولةُ المجد
و الزَّيـزفـون

شعر : محمود حامد - فلسطين.

ليكنْ فما
من عتمةٍ تبقى
وإنَّ الصُّبْحَ آتٍ
إنَّ ما رسمت شفاهُ صغارنا
في الأفق كان بألفِ ألفِ نهارِ.

*

ليكنْ جدارُ الوَهْمِ
يرفعهُ الطغاةُ على الجماجمِ
إنَّ عاصفةً تمرُّ وبعدها
يهوي جدارُ الوهمِ فوق جدارِ.

*

ليكنْ دمٌ يُدمي أنينَ العاصفاتِ
إذا مشت ألقى بها
في زحمةِ التيَّارِ.

*

نحن الذين نغوصُ في لحمِ التُّرابِ
كأننا ذاك الحنينُ المُشتهى
في الكبرياءِ لشهقةِ الأحجارِ.
تصحو عواصفَ
في أكفِّ الرائعينَ من الصِّغارِ
القادمينَ من الزلازلِ،
ناهضينَ من الشَّواهدِ.
عابرينَ السَّاحَ كالإعصارِ.

*

عصفورة تمشي على دمها تُقاتلُ.
بلبل يمشي يُقاتلُ.
سوسن هجر السُّفوحَ،
وقام من غضبٍ يُقاتلُ.
إنه الوطنُ الذي
يمشي لمعركةِ المصيرِ.

بذلك الحَشْدِ المُثيرِ.
من البلابلِ والسَّنابلِ والبراعمِ.
آهِ يا زَمَنَ الطُّفولةِ
كيف تكتبَ ملحماتِ المَجْدِ
فوق ذُرا البلادِ
أصابعُ الأقمارِ!!؟

*

لا تلتفت للغائبينَ اليومَ عنكَ،
ولا تَقُلْ: سرقت وسائدُهم دمي
وتبعثروا في الأرضِ دون قرارِ
هُمْ ذلك الحَشْدُ الذي أَلِفَ الوسائدَ،
واستراح على الأماني،
واستفاق على أنينِ الذكرياتِ يَرُدُّهُ
من رعشةِ الوطنِ الذبيحِ
إلى صدى ذي قارِ.

*

لا تلتفت
إنَّ الذين يراهنونَ عليكَ هُمْ
مَنْ خلَّفوكَ على الصَّليبِ وغادروا
زيفَ البُكاءِ لحانةِ الخمَّارِ.

*

رقصوا على دَمِكَ النديِّ وما دَرَوْا
أنَّ الذي رقصوا عليهِ جماجمُ الثوارِ.
ناديتَ مَنْ
يوماً سيسمعُ صَوْتَكَ المَبْحوحَ أو
من منهمو سَيَرُدُّ عنكَ،
وأنتَ في قَيْظِ الظهيرةِ تكتوي
نارَ الفُجورِ،
وكيف تَركنُ في الخُطوبِ
لِمَعْشَرِ الأصفارِ!!؟
هي ريحُ خَيْبَرَ لا تلوذُ سوى
بعتمةِ ليلها
إن أذَّنتْ في أرضِ خَيْبَرَ رايةُ الأنصارِ.
هاهم وراءكَ يلهثونَ إلى الوراءِ،
وأنتَ تصعدُ،
يلهثونَ وأنتَ تصعدُ،
أيُّها الأعلى من الرُّمْحِ الفتيِّ
إلى مداركَ...
يلهثونَ وأنتَ تصعدُ،
يسألونَ: بأيِّ جوزاءٍ يحطُّ بهِ البُراقُ،
وفوق أيِّ مدارِ!!؟

*

هم يلهثونَ وأنتَ تصعدُ،
صار ظلكَ رائعاً فوق القبابِ،
وأنتَ تصعدُ رائعاً للصُّبْحِ
من أرقِ العذابِ،
وأنتَ تزحفُ رائعاً،
والعَشْبُ يزحفُ بالتُّرابِ،
وَأَلْفُ نهرٍ من حرابِ الغدرِ يزحفُ،
والذين تظنهم في النَّائباتِ صحابةً

هم عصبةٌ ما ورَّثوا الخُطا
يومَ النَّفيرِ سوى جيادِ فِرارِ.
*
ماذا رأيتَ وأنتَ تعبرُ
في كراريسِ الصغارِ بدمعةٍ
خضراءَ أشبه باشتعالِ العُشْبِ
فوق بطاح غزةَ من دَمِ الأزهارِ!!؟
*
إني رأيتُ دماً يَنِزُّ من الدفاترِ،
والحقائبِ والمقاعدِ والمساطرِ،
كانتْ الأشياءُ أشبهَ
بانفجارٍ صاعقٍ مرت خُطاهُ
بجنَّةِ الأطفالِ نَهْرَ دمارِ.
وأصابعُ الأولادِ كانت
لا تزالُ تشدُّ للعلمِ الممزقِ
نبضَها وجراحَها.
وبقيةٌ من ذلك العَلَمِ الممزقِ
خلتُها تمشي وتُشعلُ
في الأكفِّ صباحَها
ورأيتُ نَهْرَ طفولةٍ يجري إلى
غدهِ الذي يأتي،
ويُكملُ خطوةَ المشوارِ...
*
ورأيتُ كيف الأرضُ تزحفُ
في النَّفيرِ على صراطِ المكرماتِ،
وكيف يشتعلُ المدى بالعاصفاتِ،
وكيف تلتحق الطيورُ بركبها الهدَّارِ.
*
ورأيتُ كيف الريحُ تزحفُ والتُّرابُ،
وحفنةٌ مِمَّا تناثر من دَمٍ
في الشَّاهداتِ،
وحفنةٌ من ذلك الوَرْدِ المُضَرَّجِ
بالطفولةِ والبطولةِ،
كيف أُوجزُ ما رأيتُ بمشهدٍ
سيظلُّ مِلْءَ العين ينبضُ بالعُذوبةِ
لحظةَ انهمرت طيورُ الفجرِ
صاخبةً تلوّنُ أفقنا
من فتحةِ الفرجارِ!!؟
*
ولعلَّ أجملَ ما رأيتُ
قيامةُ الموتى وقد
بعث النَّفيرُ بها الحياةَ فأشعلت
للسَّاحِ خطوتَها، وشدَّت للجناحِ.
ثرى البلادِ براعمَ انهمرتْ كواكبَ
أشعلتها بسمةُ الأطفالِ
في ساح القتالِ،
رأيتُ كيف الشمسُ تبزغُ
من لهيبِ البُرتقالِ،
وكان أجملَ ما رأيتُ من الملاحمِ
غضبةُ الأشجارِ.

كيف استفاق بها الجنونُ المُشتهى
للكبرياءِ فحطمت
في خطوةٍ للمجدِ تصعدُ
غابةَ الأسوارِ.

*

أهي الحقيقة أَنَّهُ الوطنُ الذي
سيظلُّ يُبعثُ من دَمِ الشُّهداءِ!!؟
ولقد سمعتُ حقيقةً
ذاك الحوارَ العذبَ كيف يدورُ
بين الأرضِ والأشلاءِ.
ولعلَّ أجملَ ما رأيتُ بليلةِ الإسراءِ.
وطنٌ يجيءُ من الطفولة وهي تضحكُ،
والمقابرُ لحظةَ انهمرتْ شواهِدُها
بنهرِ ضياءِ.

*

ورأيتُ كيف الوَرْدُ ينهضُ
من رُموشِ القُبَّراتِ،
وكيف يمشي الصُّبْحُ دون حواجزٍ
من ميسلونَ إلى رُبا الأغوارِ.
ولعلَّ أجملَ ما رأيتُ
دَمُ الطُّفولةِ كيف أشعل ثأرَهُ
في قبضةِ الجزَّارِ.
إنَّ الذي بالمجدِ يصعدُ للعُلا
خطوٌ يَشُقُّ إلى العُلا
مجراهُ في إصرارِ.

لا تلتفتْ
يا أيُّها المغمورُ بالنُّورِ الجليلِ
لمن تعثر بالظَّلامِ،
وأغمض الأهدابَ،
وانكسرت خُطاهُ على أنينِ العارِ.

*

يا أيُّها الآتونَ من
جَمْرِ الرَّمادِ زلازلَ اشتعلتْ
بغضبتها على زَرَدِ السَّلاسلِ
لا يزالُ يمدُّ للصُّبْحِ الدُّروبَ
دماً يمرُّ على الحدائقِ تستفيقُ
على ارتعاشِ العُشْبِ نشوى
والأسى فوق الشِّفاهِ
قصائِدٌ من نارِ.

*

هو صُبْحُنا
يا أيُّها الوطنُ الجليلُ على الصَّليبِ
أليس من وَعْدٍ يجيءُ وبيننا
ذاك الذي
رسمتهُ كفُّ الأُمنياتِ
على امتدادِ العُمْرِ حُلْماً
قادماً في الثَّارِ.
يمشي بحشدِ الكائناتِ لفجرها
وتكاد تشتعلُ الصَّبابةُ في الحجارةِ
للنهوضِ لثأرها

أرأيتِ أجملَ في النُّهوضِ
من البلابلِ والسَّنابلِ!!؟
من أنينِ الماءِ حين يُثيرُهُ
صَمْتُ الجداولِ يشتهيها
أن تغني حين تنهضُ رُبَّما
فاض الغناءُ على المداخلِ رُبَّما
فاض البُكاءُ على انكسارِ الوَجْدِ
حين الريحُ تنهضُ رُبَّما
كنا نُغني إنَّما
هي زَخَّةُ الطَّلَقاتِ تُنسي
مَنْ يُغني نكهةَ العَبَقِ المُمَزَّقِ
كيف كان، وكيف يمكنُ أن يعودَ
لكي يُغني بعدما
قتلوا عصافيرَ الغناءِ على الشِّفاهِ
وحاصروا حتى الصَّدى
ذاك المُطَوَّقَ بالدَّمِ العربيِّ،
والمغلولَ بالدَّمِ والنَّدى
في ظل سوسنةٍ، وَبَوْحِ هزارِ.
*
أرأيتِ كيف يَغصُّ
تاريخُ العُروبةِ بالأنينِ،
وكيف تتكسرُ الشِّفاهُ
لكثرةِ الأعذارِ!!؟
ماذا جنت عُصفورةٌ
رسمت أمانيها على سُبُّورَةٍ وطناً لِتُقْتَلَ،
ما جنى عند السِّياجِ العندليبُ
لكي يموتَ،
وما جنت حَتَّى تُقَطَّعَ
وهي ترسم حُلْمَها عبر الغمامِ
أصابعُ الأنهارِ!!؟
نحنُ الذين على امتدادِ السَّاحِ
ذاكَ المُشتهى في كف طفلٍ
وردةٌ ودمٌ يقاومُ،
كيف يمكن أن نفسرَ قبضةً
شدت على الجرحِ الأصابعَ
باشتهاءٍ عارمٍ
فانساب من بين الأصابعِ
ذلك الوَرْدُ المؤججُ بالعواصِفُ كُلَّما
ألقى التحيةَ للبلادِ
انفضَّ عن وجهِ الحبيبةِ
ما تراكم من أسى،
وانزاح عن حُلْوِ ابتسامتها التي
تُغري النَّهارَ بأن ينامَ على مداها
ذلكَ النهرُ الكسيحُ وقد مضى
في ظل خطوتهِ الأخيرة للمنافي
ما تبقَّى من شتاتٍ بابليٍّ
خلف نهرِ غُبارِ.
*
سيظلُّ يأخذنا الحنينُ

إلى الجذورِ هناكَ
حيث العشقُ أروعُ كُلَّما
شدَّ التُّرابُ جناحَهُ الدَّامي
عَلى الصَبَّارِ.
ومشى بخطوتهِ الجريحةِ
ذلك القمرُ الصَّغيرُ
لكي يحطَّ على سياجِ الدَّارِ.
وطناً تعلَّق بالنبوةِ والطفولةِ
واشتعالِ الميجنا في بَحَّةِ القيثارِ.

*

هي ذي خُطا الأطفالِ تنهضُ
من أنين السَّاحِ أقوى
بعد كل حصارِ
تمضي مُكلَّلةَ الجبينِ بكبرها والغارِ.
أقوى كغصنِ الزَّيزفونِ إذا علا
فوق السُّفوحِ كماردٍ جبَّارِ.؟!

□□□

صـدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

الوّراق

شعر..مظهر الحجي

إسار البحر

شعر: سليمان السلمان- سورية

بحري مأسور بين الجدرانْ
والموج طنين الذكرى "من أيام زمان"
وهياج محمومٌ.. يلطم وجهي بالأحزانْ.
كيف أناديك؟!
أنا لا صوت لديّ
شفاهي تأسر صوتي.
والحلق يذوب كموج مخنوق
بين الصخر المتردّي سوراً
وزوايا النسيانْ.
كيف أراك؟!
أنا لا أبصر..
عيناي تنوسانِ
وأهدابي حافات جسورٍ..
هدَّمها تحت ظلال العتمةِ
ما يلقاه الأعمى السكرانْ.
كيف سأخطو..
الشاطئُ سور مأسورٌ
والموج بلا خطوٍ
يخبط في لج الصمت يدورْ
وعبابٌ كالثوب المفتوح
على جسد طفليٍّ يرعش كالعصفورْ
ونغور جميعاً.. ونغورْ..
ومتى نطلع..؟
لم يُذْكَرْ في كتب الطقس البحري
ولا في رمل الشطآنْ
عن عودة روح غرقت
في حمأة هذا الصمت الصامت
في قبر مدانا المخنوقِ
ولا طلعت إلا في أهزوجة بركانْ.
كيف أبدّل بحري؟!
وأنا في لجٍّ مذبوحٍ.. لا يترجرج
مسكونٍ بهدوء الموتى

لا مركب فيه إلا للسلطانْ
كيف أبدّل بحري؟!
وأنا لا أعرف بحراً
منذ خطوت.. وحولي الرمل تحجَّرَ واسود
وحل عليه الصمت صباغاً
ثم امتدت كف العتمةِ
ليُّسَوِّرَني فيهِ
فأصيرُ جزيرة همٍّ
من "بغدادَ" "إلى تطوانْ"
لا تعجب من شطٍّ
عاد بلا بحرٍ
من بحرٍ عاد بلا شطٍّ
من ماءٍ يخنقه حلقٌ
يبلع ديناصورات الرعبِ
وفولاذ الحيتانْ.
رمل أكل الريح
فماتت فيه الرعشاتُ
وعاد كئيباً أعمى
لا تهتزّ له أجفانْ.
كيف أودّع من لا ألقاهُ؟!
ولا ألقى من ودّعني..؟!
والحيرة تأكلني..؟!
من يأكل شيئاً مأكولا؟!
من يأسر مأسوراً مغلولا..؟
يا بحري الساكنَ بينَ الحراسِ
بلا أجراسِ
ألا موجَ سوى كلماتي..
وهي قيودكَ..
أخرجْها من فك الوزنِ
لأخرجَ منك وتخرجَ منّي.
يا بحري الرابضَ مأسوراً بالموت أتدري؟
هذي عاصفة الصمت اللاهبِ في صدرك
تأكل صدري...
وتقود الطوفانْ.

❑❑❑

ليسَ لنا
غير ماكانَ ليسَ لكم

شعر: حاكم عقرباوي ـ الأردن

الذّين نجوا،
هَرَبُوا من سؤالِ الهزيمةِ،
حاصَرَهُمْ تعبُ الانطواءِ،
فناموا على حتفهمْ
قَرَؤُوا سورةَ الفتحِ:
من غيرِ سوءٍ،
فَتَحْنَا نوافِذَنَا للرِّياحِ
هنا معبرٌ واحدٌ،
وطريقٌ تؤدِّي إلى قامةِ النَّخْلِ،
والأهلِ والأصدقاءِ القُدامى.
هنا كانَ داودُ يختلسُ المعجزاتِ،
ويذرعُ في كلِّ قبرٍ مقاما
هنا معبرٌ واحدٌ،
أيُّها الأصدقاءُ،
غداً تهبطُ الطّائراتِ بألوانِهَا الزَّاهِيَةْ.
وغداً تُطلِقونَ الحَمَامَ على أرضِنَا،
أيّ أرضٍ تكونُ لنا، وهنا
سَقَطَتْ نجمةٌ،
عَثَرَتْ قَدَمٌ، وهنا
كانَ أوَّلكمْ
أينَ أوَّلُنَا؟
أينَ آخِرُنَا؟
أينَ ماتَدَّعِيهِ الطّبيعةُ من شَجَرٍ
لا يَخُصُّ سوانا؟

*

الَذَّين أَتَوْا،
دخلوا في جوابِ الهزيمةِ،
قاموا علىحَتْفِهِمْ،
قَرَؤوا سورةَ الفتحِ:
هَيَّا اخرجوا من حكاياتِكُمْ،

واخرجوا من حكاياتِنا،
من جماجمِ أطفالِنَا،
من هنا وهنالكَ
ليسَ لنا غير ماكانَ ليسَ لكمْ،
ثم ليسَ لنا غير ما صارَ ليسَ لكمْ،
فاخرجوا من كتابٍ
سنكتبهُ بعدَ أنْ تخرجوا.
هكذا أيها القادمونَ
يكونُ السَّلامُ الذي نشتهيهِ:
انتصار الحروبِ على لغةِ الطَّيْرِ،
حاجتنا للحياة كما نشتهي،
دونما سَفَرٍ للبلادِ البعيدةِ،
أوْ دونما حاجةٍ للبقاء على
حالةِ الصِّفْرِ فينا
ونحنُ نُودِّعُ أحلامنَا
ثمَّ نكتُبُ أسماءنا في الهواءِ
نسافرُ في الشِّعْرِ أكثرَ مِمَّا
يُسَافِرُ فينا الكلامُ إلى
لغةٍ سَقَطَتْ
من براءتها في اللغةْ.!!!
*
السَّلامُ اختصارُ الحقيقةِ
نافذتانِ وبابٌ يُطِلُّ على ضعفِ أبصارنا
نحنُ أوَّلُ مَنْ نَظَرَ المبصرونَ إلى مائِنا،
فادَّعينا البصيرةَ، حارَبَنا الأوَّلونَ فقلنا:
سلامٌ عليهمْ سنفتحُ هذا الزَّمانَ
ونقطفُ مِنْ شَجَرِ الغيمِ غيمةً أحلامِنَا،
أينَ يا غيمُ؟
إنَّ خَرَاجَكَ ليسَ لنا،
والخليفةَ ليسَ لنا، فاتَّئِدْ.
ليسَ من عادةِ الشَّعراءِ الوقوف على
طَلَلِ العابرينَ إلى حتفهمْ، فاتَّئِدْ.
كَيْ نلمَّ البلادَ إلى حلمها من جديدْ
*
السَّلامُ على الخارجينَ،
سَلاَمٌ على الدَّاخلينَ،
سَلامٌ على صَخْرَةٍ،
نَفَضَتْ ريشَها فاستراحتْ.
سَلامٌ على قُبلةٍ
رَجَعَتْ من غبارِ البريدِ.
سَلامٌ على طفلةٍ
وُلِدَتْ في الطَّريقِ إلى أمِّهَا
وسلامٌ على أرضنا
حينَ تدخلُ
في أرضنا.

❑❑❑

يعذبني هذا الحرف

نص : آصف عبد الله ـ سورية

وقفت في الهجاء أتهجّى حروفي،
فنفرتْ على صهوات البكاء!!
كيف يكون المرء دون حروف يصعد في نسغها؟!
كيف تولد الحروف.. كيف تتوالد.. هل لها طفولات
هل لها نماء وموت؟! وأي الحروف بِكرُ النطق؟!

******

يُعَذِّبُني هذا الحرف!
قلّبتُ كل الجهات لأجدَ باباً إليه (فيه)
وحين توهّمْتُ البابَ، جربت كلّ المفاتيح حتّى نفد الصبر..
قلت:
يا حرفُ انحرفْ عن طريقي أو أمْحُكَ...

*****

جسدي كتاب،
اقرأْ روحي.
كيف اقرأ اللهب
كيف أقرأ الغائب في الحاضرِ
وكيف أمحو الجسد القيدَ لأطلقَ الحقيقةَ من الحقيقة؟!

*****

قال لي الحرف: لا تقفْ في الظنِّ، ولا تمنِّ نفسك بالوصول...
أنت سادرٌ في التوهمِ
خارجٌ عن الوهمِ
فكيف تصل فراشاتك إلى المعنى؟!
ناد سراجك.
نادِ عليك
فإذا أبصرتَ انخطافك تكون في القرب،
وإذا صرت في القربِ اخلع ظنونك فلست في الحقيقة!!
مقامك في برزخ التشابه،

أسدل عليك السرُّ صفاءَه فكنت كالمغلول إلى خشبة

ولست في السالكين!!

قال لي الحرف:

اتسع ولا تقف في القرب ولا تبتعد..

قلت: يا حيرة أنا رهينك وأنت ملكوتي...

أنداح في عماءٍ لا يثمر وقلبي يرفُّ في دائرته،

يا قلبي أنا محبوبك وأنت محبوبي،

وبي شجن العراف يخطبني إليّ.

فأدق النون، وأرفع الشين من العجمة فيرحبُ القول ويضيق السجن يضيق..

*****

اسعدي يا حروف وتناسلي واحملي بعض أفانين الروح ووزرها،

"قد خاب من دساها"!

أدس ما تقدم وما تأخر من خيبتي، وأخلد إلى (في) غروري

أخفض لك جناح الذل، وأغرورق في الرحمة حتى أول الغيث

وأشهد أن لا وصول

*****

كم توهمت أن الحرف يكاشفني وكم

وقفت أتمثله حتى غشيت بصيرتي

فأبصرت بابه ومحرابه وأبصرتُني أشعل قلبي بابتهالات كالجمر!!

كم توهمت أنني امتداد الألف إلى السدرة أو إلى فُلك الروح تجوز بحار الرغبة إلى تأويلها!!

سميت الألف وسماني، أخذني من جرح البداية إلى وقت الجرح، وتبعته إلى مرآة كاللجة..

لست أدري من ألهمها وضوحها وأغوارها؟!

وخلعت خوفي ثم ناديت على الحرف الأول: آنَ الدخول. لكني لم أهتدِ إلى مفتاح السر!!

يعذبني هذا الحرف

فكيف أنحرف عن صمته؟!

****

أصغيت... إني أسمع صمتك العميق

وأعرف أنّ حكمتك مشيئة الانتظار الأزلي

كم ستصلبني على جذع استقامتك...

وكم سأميل على ألمي فتلدك صرختي شامخاً دونما ميل؟!

يا بن الصرخة الأولى وابن كل صرخة...

كأنك فينيق يتوالد من ذاته!!

إني أسمع سكون جنونك يهدر في صخب الكون

فأنادي باسمك

وأجيب عنك أجيب؛

أنا والد الصرخة والد الألف الذي لا يميل

والد الألف إلى أقصى الوجع!!.

*****

يا حرف

قد أفلح من وقف فيك وليس في الخديعة،

وتوالى سعيه يبحر في إشاراتك

فلا تنكر عليه إخلاصه.

دعه يشطح إلى أدنى من اللوح،

وابق متعالياً على أناه حتى يغشى بابك ثم ينفذ

إلى كافك (ك) فإذا استكان فيه يأكله لهب غامض، وإذا نفذ فيه وصل إلى الضمير...

فإذا انبهر واغترّ احترق جناحاه،

وإذا اختشى وحار ومار افتحْ له من صمتك سبيلَ الصّيحةِ الكبرى...

******

ابتهال أخير

وقفتُ في صمت الحرف... في صورته التي لا تحول

وقفت في احتمالات صوته، قلت لقلقي: اكتُم رؤياك في شكل الرّماد،

واكتم شهقتك في الجمر،

واكتب مجاز لغة تجتاز محنتها، وهيئتها.

سأكون سادنها

أعصر رحيق أيامي في غوايتها

أكلل مهجتها بجنون العاشق

وأمزق أستارها ثم أخيطها بالوتين

صحت: يا الله كيف أحييها

ويدايّ مجرمتان في الهتك والسبيِّ

يا الله الْهِم ثمارها ينعاً ويديَّ حناناً

يا الله،

أوقفني على جسر وصالها،

وصِلْ زيتي بمصباحها

لنضيء فواصل الجمل وأنشودة الرغبة لطيور الأساطير

ونمنح النقطة سلم الصعود...

ونصعد في خطايانا.

يا الله،

هو العشق أوقفني في ملتبس من نارٍ ونورٍ

فآنست نفسي على موهن من الشهود

فكيف أهتدي إلى الحبيب في قبة الألفة لآلف الطاعة ثم أقتلها

****

"إن النفسُ" طلعت على جبلٍ تناجي الخفي الحفي

واشتبه عليها فناجت نفسها وناحت في مهبّ وهمها

تجلّ لها يا فالق الحروف في آهاتها

تبدّ لها في عصيِّ التجلي لتقتل عصيانها

يا الله،

هو الوجد أوجدني ما بين الدهشة والشطح

خطواتي سكرى في معارج الجنون
ربمـا أرى جلجلـة اللغـة فأخاطـب الحـرف
الأول ليفتح لي فسطاط الكلام،
وأفضح عنوستَها وزينتَها
ثم أشطح في منازلها وأغويها بالخروج
أنا لا أخلع جنوني في برهة الوقوف
وأشهد ألا حول ولا طول في الخطاب
ها أنذا في حضرة الحرف الأول
أكتم شهقتي لكن النار تطغى!!

يصــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

الورّاق

شعر...مظهر الحجي

عالم القصة

□□

□□

شال لدالية

قصة: خليل البيطار- سورية

إنهم أحياء، وبخير، في مكان ما

والت ويتمان

لم يكن يدري إن كان حياً أو غير حي، لكنه كان يحتج كلما سمع من زملائه عبارة "نحن الموتى نرجو..."، ويحدق في المتحدث بنظرة عاتبة تجعله يصحح العبارة قائلاً: "نحن الشهداء نرى..."، وكل ما يعرفه أحمد بن حسين المقدسي أنه قادر على الحركة والقص والرؤية، وكان يباهي بحلقته الخاصة من شبان أكفانهم بلون الطحين ظهرت منها سواعد معروقة بلون القهوة المحمصة.

"لم يغادر الشهداء عاداتهم" قال المقدسي، فهم يجلسون في حلقة كبيرة وأحياناً في دوائر متجاورة، وكان يضيف هامساً لدالية: "يا لهؤلاء الشهداء، إنهم يخرجون على النظام الصارم الذي وضع للقبور المرصوصة في صفوف طويلة كأنها قوافل اللاجئين، وهم لا يطيقون الأوامر، ولا يحبون أن يكونوا قطيعاً يجمد بسوط ويتحرك بأمر.

حين رأته دالية في جادة الأقصى أسرتها نظرة عينيه، وقامته الفارعة وجبهته العالية، وظلت تقص لأمها أخباره: "أحمد المقدسي مزيج من الحكايات والترحيلات المفاجئة وسوء الحظ والأخطاء التي لا يعترف بها أحد. قادته إلى مخيم اليرموك. فعمل ماسح أحذية وخبازاً وعامل مقهى وموزع صحف، قبل أن يجرفه طوفان المعاناة وأخبار المجازر إلى جادة الأقصى. وهناك تعرف على الرفاق، ورأى وجه دالية الذي لازمه من يومها... كانوا مثله، كأنه ضحايا طوفان عارم، تركهم عراة ملطخين بوحول قذرة... لم يكن فيهم أي بريق، سوى عيون تحلق بعيداً، وكان شاباً تجلله سمرة خفيفة وابتسامة آسرة. "لم يكن متعجلاً لإطلاق وعود واتخاذ قرارات مصيرية. لكنه وعدني بأن يجلب لي شالاً من القدس، وقبضة بخور لوالده الشهيد ولزملائه" قالت دالية لأمها، فحدست الأم بخبرة أنثى محاصرة أن مصير ابنتها غدا على كف عفريت!

كانت مقبرة الشهداء في مخيم اليرموك هادئة في النهار، تحلق فوقها طيور متعبة، وتتوقف قليلاً في الظل قبل أن تتابع طيرانها، أما في الليل فتنطلق الأرواح متهادية، وتتبارى في معرفة الأحجيات وتذكر أشعار القدماء وتبادل آخر الطرائف السياسية، وسماع حكايات بنهايات فاجعة:

أحمد بن حسين المقدسي غطى انسحاب زملائه بعد عملية ناجحة، وأصيب وترك في العراء، وعاد زملاؤه لسحبه بعد يومين في عملية ثانية، ثم أودع حفرة في نهاية صف القبور الطويل الرابع إلى اليسار، وبعد خطبة حماسية طويلة أثارت ملل المشيعين وامتعاضه، وضاعفت الحزن بدلاً من أن تراكم الغضب، قال: الصمت أبلغ فمتى نتعلمه؟

ولأنه لا ترد للشهيد طلبة، كان هم أحمد أن يزور الأقصى ليصلي ركعتين ويكتب جملتين ويجلب هديتين ويعود

إلى زملائه، كان يستطيع أن يبقى هناك، ولكن الرفات من يعيده؟

تحلق حوله الشهداء، وأحاطوه بنظراتهم المشجعة، ففي عالم الشهداء لا وجود للحسد أو الضغينة، وجاءته دعاباتهم مثل حصى صغيرة تحصب بمودة، قالوا له: سيعجبك الجو هناك وتبقى، فالمقدسيات مثل بنات الاسكندرية يخطفن عقول الشبان بنظرة، وكان يبتسم ويؤكد أنه سيعود ومعه الهدايا.

شد أكفانه البيضاء بحزام أسود، ومضى متجاهلاً حشود المصطفين على باب السفارة الأمريكية، وودعه سرب من الحمام الأبيض إلى الحدود الدولية، واستقبلته بعد عبور الحدود قبرتان هائمتان.

طافت بذهن المقدسي أسئلة كثيرة: هذه الجبال العالية والشجر المعمر والسهول الطافحة بالخضرة. وهذا الهواء المعطر والجداول الرقراقة ما سر بهجتها؟ هل تحتفي بي؟ وتذكر دالية ووجهها القمري. إنها مزيج من برتقال يافا وعنب السلط وتمر البصرة ومشمش الشام وفستق حلب، كأنها حملت طبيعة فلسطين معها إلى المخيم، وتساءل هل ترحل الأماكن معنا؟ هل نحملها معنا مثلما تحملنا؟ ودهمته ابتسامة.

مضى المقدسي عبر الجسر، ثم عبر من باب الشام، وأحس الحراس بثقل الهواء فتلفتوا كثيراً، وحين لم يلحظوا أي شيء أطلقوا زفرات متلاحقة. ثم دخل المسجد فصلى ركعتين، وطاف بأبوابه، وتملى جمال القبة وتناسقها، وصعد إلى المنبر وكتب عبارتين كما وعد:

"القدس في خطر، وإذا لم يستطع الأحياء حمايتها فسيحميها الشهداء" ثم نزل وأعاد قراءة ما كتب ليتأكد من وضوحه، ثم خرج إلى سوق حي الطالبية فاشترى هديتين، ولا داعي لتفسير كيفية حصوله عليهما وهو لا يملك نقوداً، فالمقدسيون يقدمون الهدايا مقابل الحكايات النادرة وقد قص عليهم حكاياته، فوجدوها أغرب من حكايات السندباد.

عاد أحمد المقدسي كما وعد، وحمل بخوراً للشهداء وشالاً لدالية وصورة للأقصى، وتحلق حوله أهل الأضرحة وغمروه بالقبلات والأسئلة، أليس حاجاً؟ وأصغوا إلى أجوبته المقتضبة والطويلة، كانوا يريدون معرفة كل تفصيل، وصورة كل حجر، وسألوه: هل تغير السور، والأبواب والساحة؟ وما حكاية النفق، هل أغلق؟ وهل يستمر الحفر تحت المسجد؟ وسعدوا كثيراً حين قص عليهم حكاية السطر المكتوب، فقال: اكتشفه الحرس الصهيوني قبل أن يكتشفه المقدسيون، فجن جنونه، وحاول الجنود طمسه فلم يفلحوا، وتبادلوا اللوم، إذ كيف يعبر إرهابي ويكتب سطراً استفزازياً يمكنه أن يشعل انتفاضة دون أن يلحظه أحد؟ ولاحظ المقدسيون ارتباك الجنود وقرؤوا العبارتين، فقال بعضهم: إنه أحمد المقدسي، وهو يطلع من تحت الأرض، "قال مات قال"، من كان مثله لا يموت، أبوه حسين صاحب كرامات مثله، صلبه الهاجاناه ورقصوا حوله، وقالوا: "إن كنت مقدسياً حقاً فخلص نفسك" لكنه لم يصغ إلى حماقاتهم، ورغم آلامه التي لا تطاق مضى يملأ عينيه من مشهد الغروب عند جبل الجرمق، ويقول: ربي اغفر لي ولأهلي لأننا لم نتعلم كيف ندافع عن بيتك، واغفر لهؤلاء الحمقى لأنهم لم يراعوا حرمتك؟ وحين مال رأسه إلى صدره كانوا قد شعروا بالملل فناموا، وحين استيقظوا فجراً لم يجدوا الجثة ولا الأخشاب، فتساءل أحد الجنود: هل كان حلماً؟ ورد آخر: حين تتزايد الأوهام تصبح الحياة بلا نكهة، وعلق ثالث: عسى أن يكون وهماً، فحقيقة أمس تنغصُ عيش عشرين جيلاً.

لم يتركه جيرانه حتى الفجر، إذ ليس للشهداء ما يشغلهم إلا التشاور فيما يمكن عمله لمساعدة الأحياء، وقبل شروق شمس أيلول بقليل داهمه نعاس ناعم فنام، ولم يستيقظ إلا على رعشة شعر بمثلها حين لامست جبهته أرض المسجد الأقصى. وكان يشعر بها كلما لامست جبهة دالية حجارة الضريح، دالية التي لم تتغير، ولم تغير مواعيدها، ولا يدري إن كان النحل قد استمدّ لون عسله من لون عينيها. كانت تزور ضريحه كل شهر فتضع آساً جديداً، وحين تلمس جبهتها حجارة القبر كان فرح يتسلل إلى قلبه، فقد كانت رقتها كافية لتخترق حجارة القبر وتشعل كيانه كله.

فوجئ الشهداء بقرار المجلس البلدي الجديد- المنتخب بأسلوب ديمقراطي- تخصيص مبلغ مليوني دولار من أموال وكالة الغوث من أجل إقامة سور مرتفع للمقبرة "للتخفيف من الفوضى السائدة فيها نهاراً وليلاً، وتنظيم الدخول والخروج بأوقات معلومة، فهذه مقبرة وليست حديقة للنزهات، وعلى البشر احترام سكينة الموتى". قرار المجلس، وعلق أحمد: تصوروا يعتبروننا موتى، ونظر إلى زملائه الذين ضحكوا طويلاً، وغمز بعضهم ساخراً "وغاية المجلس تأمين سلامة القبور ونظافة المقبرة من عبث العابثين وفساد المفسدين". ورسا العقد على شقيق رئيس المجلس الذي بدأ مقاولاته حديثاً، ويتوقع له أن يغدو مستثمراً كبيراً خلال وقت قصير.

لم ينم أحد من الشهداء ليلة أكمل السور، كانوا في حالة من الغضب والإحساس بالاختناق، لم ينتظموا في حلقة، ولم يفسحوا في المجال لقص الحكايات، ولم يتبادلوا النكات- على غير عادتهم- وكل ما فعلوه أنهم شدوا أكفانهم وأحزمتهم السوداء ومضوا تغسلهم قطرات مطر ناعم.

رأت دالية أسراباً من الحمام الأبيض المذعور تتجه غرباً، فتعلقت عيناها بجناحين متمايلين، ربما كانت تحية وداع لها، بكت طويلاً وأحست أن قلبها ينخلع من مكانه، وحاصرتها فجيعة لا يقوى النسيان على كبحها، ولم تعد تجد ما يشدها إلى زيارة المقبرة، وغدا المكان أشبه بسجن.

قالوا إنها شغلت نفسها بنسج شال يشبه الشال المقدسي وقالوا إنها ظلت تتأمل الشال الذي وجدته فوق القبر في إحدى زياراتها يحمل رائحة سوق حي الطالبية وعطر الأقصى، وكثرت الأقاويل حتى وصلت إلى الشهداء، فابتسموا وقالوا: إنها حية مثلنا، لأن هناك كثيرين مثلنا بين الأحياء.

وعندما جرى تحويل الجنازات إلى المقبرة المركزية، ولما نسي الأحياء اكتراثهم، وفقدوا القدرة على التذكر، تحول المكان تدريجياً ودون أي قرار موجب إلى حظيرة للماشية المهربة إلى الخارج.

❑❑❑

لحظات

من حياة حمادي السرحان

قصة: د. نجمان ياسين-العراق

قال الطبيب: إنها حالة نادرة.

نظرت الممرضة إلى الوجوه التي اتخذت سمة الحزن وتمتمت شيئاً مع نفسها ثم غادرت الغرفة التي ازدحمت بروائح الأدوية ومخلفات الجراح والدم. أضاف الطبيب: رغم الجهد المبذول من قبل الجميع كانت النتيجة في غير صالح حمادي.

هز الجميع رؤوسهم أسفاً وانفضوا عن المكان بعد أن ترك الطبيب الغرفة.. اقتربت الممرضة من السرير رقم 8 بهدوء تام فألفت حمادي يجلس بتراخ وثمة نظرات تائهة تتحرك في عينيه الزائغتين همست الممرضة: حمادي.. لا تحزن.

التزم الصمت وبدا ساهماً أكثر من السابق:

ألح صوتها: لا تحزن، سيجري لك الطبيب عملية أخرى.. بصوت ذبيح سأل: هل قال لك؟

أجابت بنبرة دافئة: أجل وستسترد بصرك.

سأل: صحيح؟

قالت الممرضة بلهجة: مكتنزة بالعتاب:

-ألا تثق بي؟

أحس الأسف لسؤاله فقال معتذراً: أنا أثق بك.

ولما لم تبد إشارة أو تصدر صوتاً كرر ثانية:

-أنا أثق بك، تأكدي.. تأكدي أني أثق..

بدت علامات الراحة على وجه الممرضة الذي أشرق واكتسب حيوية أكثر فقالت:

-الآن يجب أن تضحك يا حمادي ها.. ها.. يجب أن تضحك.

انفجر حمادي ضاحكاً تلك الضحكات التي تجعل جسده يرتج والتي تجعل الجميع يميزون مصدرها ويعرفون حينذاك أن حمادي سعيد وأنه سيبدأ الرقص والغناء بعد فترة من ذلك.

فجراً استيقظ حمادي وبدأ يسير ببطء متحسساً الأسرة الأخرى والجدران الملساء، بدأ يسير بهدوء وهو يحرص ألا يصدر صوتاً لئلا يستيقظ المرضى.. اقترب من المغسل وأحنى رأسه تحت أنبوب الماء فتدفق غامر اً شعره الخفيف

وتذكر أن الممرضة قالت له إن أسنانه بحاجة إلى الماء لكي تصبح نظيفة وجميلة فبدأ يفرك أسنانه بقوة ثم توقف برهة ولمس أسنانه فوجدها قد اكتسبت ملمساً خالياً من الطبقات المتراكمة والخشنة. وعند هذا اقتنع أن الممرضة سترضى بصورته تلك وقبل أن يهم بمغادرة المكان انتبه إلى أنه يجب أن يستخدم الصابون ليكسب وجهه طراوة وليونة، ففعل.

قال أحد المرضى: مسكين حمادي.

رد الآخر: انتهى.

علق ثالث: تصور كيف يتعلق بالحياة.

وافق الأول: غريب تعلقه هذا.

سأل آخر: ربما يستطيعون إعادة النور إلى عينيه.

اعترض الأول: لكنه فشل أكثر من مرة.

كان حمادي متكوراً عندما بدأت أولى الكلمات تصل إليه فاتخذ وضع المتحفز وبدأ يتشمم الهمس، ورغم تألبه فقد بدا مذعور كفأر مطارد وهو يتحطم كجدار هش التراب تحت ضربات معاول قاسية.

جاء صوت المريض الأول: يقال إنه دخل المستشفى منذ أكثر من ستة أشهر.

أضاف آخر: ويقال إنه قروي من الجنوب وأن البعض قد شاهده يبكي وهو يردد "الأبوذيات" المحرقة التي تتحدث عن الأهل والأحباب والفراق..

ضحك الثالث وقال بلهجة تمثيلية تبث روح المرح.

وأنه يحب حليمة الممرضة..

أراد حمادي أن ينهض ويصرخ بوجوههم لكي يكفوا عن الحديث لكنه تمالك نفسه وأصغى بوجوم..

علق الأول: مسكينة حليمة لقد أرهقها وجعلها سجينة:

وأكمل الآخر: وهي تتحمل ذلك مع أنها لا تطيق النظر إلى وجهه الأجرب.

فجأة تحسس حمادي وجهه المجعد فأحس كما لو أن في أعماقه الجحيم وتمنى أنه ينهض ليستل أعناق هؤلاء المثرثرين بيد أنه لا يمتلك الجرأة ليفعل ذلك وحتى إن كان يمتلكها فلم يكن ليجسر أن يتحدى هؤلاء الذين جادوا عليه بالطعام وبالنقود القليلة أحياناً، وإزاء هذا الوضع الذي هشم كيان حمادي لم يتمالك إلاّ أن يدفن وجهه بين يديه محاولاً أن يبكي...

خلّف والد حمادي لابنه قطعة أرض صغيرة وعدة نخلات، وخلّف له عبئاً ثقيلاً أيضاً فلحمادي أربع أخوات، ثلاث بنات وأخرى أرملة لها ثلاثة أطفال إضافة إلى أم حمادي التي تحب ابنها الوحيد حد العبادة.

كان حمادي يحب الأرض التي ورثها وكان يتسلق النخلات أوان جني الثمر بخفة ومهارة قرد.

كان حمادي ابن العراء والأرض، ينهض مع الطيور سائراً عبر أشجار القصب والبردي ومراقباً تحركات الأرانب من خلال الأعشاب الطويلة وراصداً يقظة الهور الذي اعتاد أن ينهض وإياه سوية.

والشيء المحبب عند حمادي كان الإصغاء لتنفس الصبح ولرائحة الأرض عندما تغمرها الشمس.

ووقت يقف حمادي في قلب أرضه يلقي أدواته البسيطة مشمراً في ذات الوقت عن ساعديه المفتولتين ولا يفوته قبل أن يبدأ العمل النظر إلى نخلاته المبعثرة وإلى الفسائل التي شهد غرسها مع أبيه لا بل قام هو يغرس بعضها، وكان يركز أداته الزراعية في أعماق التراب ويبدأ العمل بعد ذلك.

طفلاً كان حمادي بين يدي الممرضة حليمة حينما سألها برجاء:

-حليمة هل أزعجك؟

قرأت حليمة الحزن في لهجته وأوجست شراً يتقد وراء الكلمات فقالت:

- أبداً. وصمتت لحظة استطردت بعدها: لماذا تسأل؟

اكتسى وجه حمادي بغطاء غليظ من المرارة والحقد وصرخ كما لو أنه قد لسع.

-أنت لا تقولين الحقيقة.. وأنا قيد أقيدك.

تقطّرت الفجيعة من صوتها وهي تهمس.

حمادي: من أين سمعت هذا؟

خيم الصمت زمناً ليس بالقصير.

قالت: أنت تثق بي، أليس كذلك؟

أجاب بفتور: أثق.

أكملت: إذن يجب أن تعرف أني أحترمك و..

قاطعها وبصوت يشوبه التوتر قال: حليمة هل.. هل..

ماذا يا حمادي؟

هل تتزوجيني؟

صمتت حليمة وشعرت كما لو أن الطير يأكل من رأسها وتلونت عيناها الناعستان بمختلف الانفعالات.

وقال حمادي: لدي قطعة أرض ونخلات "يمكن أن ترحلي معي إلى القرية بعد أن أسترد بصري، هل تتزوجيني. يا حليمة؟.."

بين الهاوية والنار كانت حليمة فهمست:

-سأتزوجك يا حمادي بعد أن تجري العملية.

وبكت حليمة رثاءً لحمادي بينما بكى حمادي فرحاً.

عندما كانت الشمس تقذف اللهيب كان حمادي وحيداً منفرداً يقلب باطن الأرض ويردد المواويل الحزينة، كانت عيناه تشبهان الجمر المتوهج وثمة حدة صقرية ترقد في أعماقها وبقدر ما كان يملك هاتين العينين الحادتين كالسيف كان يملك وجهاً مخربشاً لا يتناسب مع جمالها، ولعل الوديان الغائرة فيه والأخاديد الممتدة عليه بشكل واضح قد أبعد حمادي عن الزهو ببريق عينيه الزرقاوين الصافيتين.

كانت الشمس تضرب حمادي وثمة رياح هوجاء تهب فتخلق الأتربة وتحمل الغبار إلى عيني حمادي، كانت الشمس تنّوراً يتأجج في رأس حمادي وذرات الغبار تتسلل إلى عينيه عندما بدأت الأشياء تعتم وبدا الظلام يسود الضوء، وبدأ النور يهرب، والعتمة تزحف، تزحف.

أغمض حمادي عينيه ثم فتحهما بعد برهة قصيرة فارتطمتا بجدار صلب من الظلام.

انهار حمادي واحتضن بيديه تراب الأرض وأطلق صرخات وحشية كتلك التي يطلقها ذئب جريح.

قال أحد المرضى محاولاً أن يكسب صوته مسحة تبعد الرثاء والعطف:

يبدو أن حمادي قد صار جزءاً من المستشفى.

أضاف آخر: يبدو.

قاطعه الأول: إنه يساعد الجميع دون استثناء وإن كان يخص القرويين برعاية أكبر.

في تلك اللحظة كان حمادي يقف قرب سريره مريض خرج للتو من غرفة العمليات وبيده مروحة يروح بها منتشياً ويرهف السمع ليلتقط إشارة صحو المريض.

عاد الأول ليواصل الحديث: أذكر أني عندما صحوت أبصرت وجه حمادي أمامي خائفاً متلهفاً.

أكد الآخر: أنا أيضاً أبصرته أمامي حين صحوت، وأذكر أن المضمد والممرض قد حضرا بعد ذلك وقبل أن يصلا قربي سألهما إن كانت عمليتي قد نجحت.

وافق الأول: إنه ذات السؤال الذي سمعته منه، وقد كان فرحاً لنجاح عمليتي.

علق الآخر بسرعة: مسكين حمادي.

وحوّلا بصريهما صوب حمادي الذي كان لا يزال يروح ويرهف السمع مثل فرس مترصدة ووجهه مليء بالإصرار على المواصلة ومعرفة ما سيحدث لأن هذا يعني بالنسبة له شيئاً مهماً للغاية. بدأ المريض يتحرك فبدأ حمادي أكثر حذراً، وعندما تململ المريض وأخرج بعض الأصوات الغريبة المختلطة والمخنوقة باللعاب، أحس حمادي ببعض الراحة التي ازدادت وقت توضحت عبارات المريض وتناسقت نبرات صوته.

اقترب المضمد من المريض وحمادي الذي ارتعش صوته وهو يسأل برهبة: هل نجحت العملية؟

وكان وجهه خائفاً متلهفاً؟

نهراً من الرصاص كانت الشمس في رأس حمادي الراقد في مقعد خلفي من سيارة الأجرة محزوناً تقرع طبول الرعب في رأسه وروائح ملابس القرويات تجيء محملة باللبن وروث البهائم ودهن السمن الحاد يكون والعرق المنسكب من الأجساد طعماً جارحاً كحد الشفرة، الشفرة التي كان حمادي يستخدمها أكثر من مرة وتذكر كيف كان يداعب وجهه برفق وعيناه تبرقان، وبسهوله يصبح وجهه طرياً والآن؟

الآن أيها المفجوع حمادي؟ الآن ماذا؟ وتحسس الشعر النابت في وجهه مثل نباتات الدغل الشائكة.

تلك النباتات التي كان يطهر الأرض منها، الأرض المتروكة، المهجورة كامرأة فقدت زوجها، وحين أراد حمادي أن يبكي لم يستطع لأن يده التصقت بالحاجز الحديدي الملتهب.

سحب يده بسرعة واحتار في ذلك العداء الذي يكنه للشمس، الشمس التي كان يعشقها وهي تعانق سنابل القمح أو تداخل وخضرة النخيل، الشمس الصديقة الحبيبة التي كان يبصر يسبقها في النهوض لا بل يستقبلها في طريق نحو الحقل وهي تنفض النوم لتستقبله ببهجة.

هل يكره الشمس؟

لا.. نعم.. لا.. نعم.. لا

وضمن ضجيج الأصوات وإيقاع دوار العجلات واستغاثات الدجاج المحمول للبيع في المدن تعالى ضجيج الأفكار في رأسه وتصاعدت آماله.. الأمل في الوصول إلى المدينة، المستشفى، الشفاء.

وأمام هذه الأحلام تذكر أمه وأخواته والأطفال الصغار وانتابته رغبة في احتضان الصغار وإشباعهم قبلاً، آه أيها

المفجوع حمادي، الصغار، الصغار.. هل تذكر مرحهم في الحقل، في البيت؟ وفي النهر مرحهم معك؟

ترى نفسك وأنت تتحسس دقائق وجوههم، سماتها الصغيرة وتضمهم إليك بحرقة، تراهم بخلجات جسدك وتتنفس رائحتهم، رائحتهم يا حمادي فأنت لا تمتلك القدرة على أن ترى بعينيك، أن تضمهم ببصرك.

ولذا فأنت تحتضنهم بهذه الحرقة، الصغار وأخواتك أمك التي تقول أن رأسك حار وأنك عنيد مثل بغل، تحملوا مشقة وهم يقودون الحمار الذي امتطيه إلى القرية التي تصلها سيارة المدينة، وفي الطريق اعترضكم أكثر من ممر مائي وكدت تسقط مرة لو لم يتشبثوا بك، ورغم وعورة الطريق، طول الطريق فقد استمروا.. الصغار يا حمادي.. الصغار.. يتشبثون بك..

ولحظة الوداع بكوا وتشبثوا بك مرة أخرى بطريقة أحسست منها أنهم أودعوا أرواحهم في جسدك وبقوا طويلاً ملتصقين وقبل أن يتركوك قالت أمك:

-عد لنا يا حمادي سننتظرك.

قال الصغار: سننتظرك يا خالنا.

وهمست أخواتك باختناق: سننتظرك أيها الأخ الحبيب.

ورغم ضراوة الروائح النفاذة في السيارة كان بإمكان حمادي أن يتنفس رائحة الصغار وأمه، وكان بإمكانه أن يعين مواطن قبلات ودموع أخواته، وبلا وعي وجد نفسه يردد. سأعود... سأعود..

قالت حليمة : غداً عمليتك.

سأل حمادي: هل سأشفى يا حليمة؟

أجابت محاولة أن تسكب كل الصدق في نبراتها: الكثير أجروا مثل عمليتك واستردوا بصرهم.. وستشفى.. أجل ستشفى.. وتركته.

بقوة سحرية، قوة غريبة أنشد حمادي إلى القرية، أحس نفسه قابعاً في زاوية الدار ذات الروائح العفنة، الدار التي لا تصل الشمس قبلها وزواياها، آه الشمس..

الشمس في القرية، في السيارة، في المدن، في ضجيج الناس، في فترات الانتقال من مستشفى إلى آخر، الشمس في الماء، الهواء، في رأسك، عينيك، الشمس كل شيء.. أهي شمس أخرى يا حمادي؟ أهي غير الشمس التي كنت تعشقها وتريد أن تضرب جسدك حين عكفت في الدار بعد أن تقرحت عيناك؟

أهي شمس أخرى؟

هل يمكن أن تكون غير تلك التي تحتضن أكواخ القرية لحظة الغروب وتدخل بين ريش اللقالق وطيور السنونو؟

الشمس يجب أن تذلها، تخضعها، الشمس سلبتك عينيك، لكنهما سترجعان، أجل تستعيدهما وتنتصر، تنتصر.. تنتصر وتعود إلى الصغار، الأم، الأخوات، الأرض وستأخذ حليمة معك، سيفرحون بها، سيفرحون، وستحبهم، ستحب الصغار والنخلات والحقل. أجل سيحدث ذلك.

واكتنزت فرحة ضج بها قلب حمادي الصغير، فرحة تخطت الزمان والمكان وجعلته يصرخ من الأعماق اقترب أيها الغد.. اقترب.

قال الطبيب: إنها حالة نادرة.

نظرت الممرضة إلى الوجوه التي اتخذت سمة الحزن وتمتمت شيئاً مع نفسها ثم غادرت الغرفة التي ازدحمت

بروائح الأدوية ومخلفات الجراح والدم.

اقتربت من سرير حمادي فألفته يجلس وثمة علامات على وجهه عجزت عن كشف سرها.

قالت: حمادي.. لا تحزن..

بهدوء قال حمادي: لست حزيناً.. سأحاول مرة أخرى.

بكت حليمة بصمت بينما همس: وسنعود إلى القرية ثم بدأ يغني وبصمت موالاً حزيناً.

❒❒❒

سعدية

قصة: صلاح الشوفي

سعدية تحوك الصوف.. شالاً للصبايا.. (كنزات) بلون الفصول للشبان.
أناملها سبحان الخالق.. صنارتاها يخزي العين!

بشالات الصوف، رفلت الصبايا على طريق النبع، وبألوان الفصول جنى الشبان مواسم عشقهم.. تزوجوا.. انجبوا.. سافروا.. عادوا من السفر.. وسعدية تحوك الشتاء دفأً.. وتنتظر!؟. منذ سنينٍ عصيةٍ على التذكر، تذهب سعدية إلى المدينة في مطلع كل شهر تتحشر في المقعد الخلفي في سيارة (نواف) تنزل في سوق المدينة، تشتري خيطانها، ثم تعود في المساء، تحدث أمها عما رأته في المدينة، ترعش نفسها بنبض الحياة للحظات، ثم تنغلق تدريجياً، ويسود الصمت، لا شيء سوى الصمت.. وتكات ساعة الحائط، تك. تك. تك.

تمرُّ بها الأيام متشابهة، وتأتيها الفصول بلون واحد، تك. تك. تك.

لم يكن ذاك اليوم هو مطلع الشهر، ولم تكن قد احتاجت إلى خيطان الصوف بعد، لكن سعدية لبست فستانها، وعقصت شعرها، ثم وقفت عند بركة (الحج) تنتظر سيارة نواف.

في المدينة وقفت أمام واجهات المحال التجارية، تأملت النساء في الشرفات العالية، تنقلت من شارع إلى آخر، وصلت إلى سوق الخضار، أطربتها أصوات الباعة، نظرت خلسةً إلى هذا وإلى ذلك، تبسم لها رجل أسمر من خلف إحدى البسطات، همس لها وهي تمرُّ من أمامه: (وين يا حلو).

زقّت ابتسامة على شفتيها، أدركت بعدها أنها أخطأت، فحثت خطاها، وخرجت من السوق، بعد حينٍ فوجئت بالرجل الأسمر يعترض طريقها، أزوّرت عنه، ابتعدت، سلكت شارعاً آخر لكن الرجل ظل يلاحقها، ويتبعها من شارع إلى شارع.

لامت نفسها: (يقصف عمرك يا سعدية)

همس الرجل بعد أن ضاقت المسافة بينهما:

. أنا حزرت أنك عزباء وأنا أبحث عن عروس حلوة مثلك

خفق قلبها، شعرت أن قدميها. توقفتا رغماً عنها

عروس!.. خطبة!.. معقول.. معقول يا سعدية؟

. لا تخافي.. تعالي معي إلى مكان نتفق فيه على الخطبة

كانت تصغي، وهي تصطنع اللامبالاة، بينما الرجل يكرر دعوته

. لا تخافي تعالي معي

رفضت سعدية عرضه، لكنها ما لبثت أن طمأنته

. سأعود إلى هنا في مطلع الشهر

. هذا وعد؟

هزت رأسها، ثم ابتسمت في حياءٍ، ورفعت يدها مودعة

ضجت الحياة صاخبة في الجسد الذابل، رقصت الدماء في الشرايين رقصة الحياة المرحة، نظرت إلى نفسها في زجاج الواجهات، صارت سعدية أجمل وأحلى،

توجهت إلى دكان الأصواف، حملت منه كرةً من الصوف، اختارتها بلون حبة اللوز.

بأناملها البارعة ستحيك حلّة بلون اللوز، وستكون أول هديةٍ تقدمها سعدية إلى خطيبها.

مشت في حبور، ركبت (اللاندروفر) الزرقاء، صارت سيارة نواف يختا ملكياً يتهادى فوق مياه المحيط، أخيراً جاء دورها، ستصبح سيدة بيتٍ في مدينة، وستنجب الأطفال، ستحيك لكل طفل من أطفالها (طاقيةً) بلون الورد أطلقت (اللاندروفر) أبواقها في أرجاء القرية، صاحت: نزلّني يا نواف، نزلت سعدية من الباب الخلفي، دون أن تنتبه لطرف خيطها الصوفي الذي ظل عالقاً وراء الباب الذي نزلت منه، ولم تدر ما الذي جعل كرة الصوف نقرُّ من يدها، لتتقافز أمامها كديكٍ مذبوح.

أخذها ذهولٌ مفاجئ، وطارت نظراتها المذعورة تلاحق السيارة التي راحت تبتعد وتبتعد.

السيارة تبتعد، وكرة الصوف تتراقص وتختلج!

السيارة تبتعد وتبتعد وتبتعد.. كرة الصوف تتناقص، تتلاشى، تذوب وتذوب تصير خيطاً، طرف خيطٍ يقفز في الهواء إلى مكانٍ مجهول.

❑❑❑

زمن الشيخ محمد

قصة: أنور عبد العزيز - العراق

ومنذ أيام ظلَّ سلطان البقّال متوجساً من كثرة تردد الملاية عشّو على دار زكية، شغلته هذه الزيارات التي انفلتت مواعيدها ولم تعد محددة بعصر أو مغرب أو عشاء وما بعد العشاء، وانفلتت أكثر عندما صار يراها حتى في الضحى وساعات الظهيرة بحرارتها المحرقة اللافحة، وفي ليالي الشتاء المتجمدة المتجلدة، لم تعد تمنعها أو تحجب عنها زيارة زكية همهمات الريح الشتوية العاصفة الهادرة، كان يردد مع نفسه: لا أدري لم لا تبيت عندها، ولماذا تغادرها في ظلمة ليل أسود معتم.. ومع كلّ خواطره ومشاعره تجاه الشيخة فإن محبة وثقة مطلقة كانت تغشى روحه وهو يراها تتفلت دافعة الباب الخشبي العتيق بجسمها الضامر الصغير وبخفة حركتها وزرقة عينيها الفرحتين المضيئتين.. ليس هو فقط من كان يرى في الشيخة رحمة وبركة لمحلتهم، بل كثير من الكبار والنساء والصغار، كانوا يهشون لرؤيتها ويتفاعلون بوجهها النورانيّ وضحكتها المشرقة وكلماتها المترفة المدثرة بالخير والبشائر والفرح، وحتى في كلماتها الملغزة المبطنة الغامضة فإنها لم تكن تجرح أحداً.. الشيخة الجليلة– رغم فوات العمر– الصادحة بأعذب التراتيل الروحانية، مغردة الحي في ليالي الموالد وترانيم الروح.. سلطان البقّال كان مطمئناً أن بيتاً تحل فيه الشيخة يكتنز بالبركة ويتعطر بأنفاس عذبة حلوة، لكن ما تناهى إليه من أن زكية أوغلت في أيامها الأخيرة سهراً وتهجداً وعبادة، جعله يخشى عليها أن تتجرف وسط بيتها الكبير وزوجها الشيخ محمد وأولادها وبناتها، فهي قد تجاوزت الصلوات الخمسة وصلوات الذكر وقيام الليل لتتغمر وتتيه في مملكة عشو وحكايات الإنس والجن والشياطين والأبالسة وعذاب القبر، صار يخشى عليها وهي الطيبة الرقيقة السمحة المتوازنة أن تفقد توازنها في عالم لذيذ من الغرابة والشرود والتيه، وفي أحاسيس مغايرة من الخوف والقلق بما سيؤول إليه حالها لمواجهة الحفرة والقبر.. هذا ما كان يقلق البقّال، لكنه وهو الرجل الرزين الحكيم ما كان يرغب أن يحشر فضوله في خصوصيات الآخرين وأكثر عندما يتعلق الأمر بأسرار النساء.. تجلس الملاية مع تواضعها كأميرة وسلطانة في صدر الغرفة وبجانبها زكية الباشة الضحوكة.. في ليالي الشتاء وأما موقد الجمر المضيء بحمرته وحرارته ودفئه اللذيذ، يواجهان تلك الصندلية الأسطورية الممتدة عبر الجدار الطويل المواجه.. وبزخارفها المطعمة ونقوشها وحفرياتها البارزة المرسومة بصور طيور وحيوانات حقيقية معروفة وخرافية مزهوة بتلاوين الطواويس ورشاقة الغزلان.. الغرفة الباذخة بأمتارها العشرة طولاً تصطف أبواب ومغاليق كثيرة بمقابضها المعدنية اللماعة، تنظر للصندلية فتراها جسداً ثقيلاً هامداً ممتداً بطوله وارتفاعه وكأنه مبني مع الجدار، وعندما تمتد يد زكية أو إحدى بناتها لتسحب مقبضاً تتدلق منها بقج وصرر وعلب مزخرفة وحاجيات لا اسم لها، فسرعان ما تدفع يد زكية المقبض لتعلو أو تنخفض بمقبض آخر.. وتتكرر مشاهد الحاجيات المتنوعة وفيها تلك الأواني والصحون والتحفيات والنحاسيات والملاعق المترفة ببياضها وألوانها رغم قدمها.. أبواب كثيرة ومقابض تدفع أو تسحب، والشيخة مستمتعة بكلمات وحكايات زكية عن كل صرة وبقجة وإناء، وتضحك عندما تكشف للشيخة أن تلك البقجة السوداء تعود لزوجة الشيخة الأولى المتوفاة، وذلك الثوب أو العباءة لزوجته الثانية المطلقة، فزكية الثالثة وربما

لن تكون الأخيرة في شهية الشيخ، وربما أيضاً سيبرر فعلته لغيبوباتها المتكررة في الأيام الأخيرة وإهمالها له، ما يفسح عذراً للرابعة، وتسأل الشيخة عن ذلك الراديو الكبير كمصطبة من حجر المتصدر فوق الصندلية والمنبطح بطوله وعينه السحرية المخلوعة المتهدلة وخشبه الأحمر المتقشر، فلا تعرف كيف تجيب فهو مركون متعال منذ زفافها للشيخ قبل خمسين سنة، وهي لم تفهم منه شيئاً لفقدان مفاتيحه وخرخشة بحاته وتقطعها، وما فكر أحد أن يوصل إليه يد مصلح.. الشيخة مبهورة بهامة الراديو المستعلية وساعة الجدار الدقاقة الرقاصة وبوق الحاكي القديم وذلك السماور الأصفر الشامخ وصف من الأباريق المذهبة والفضية.. لكن انبهارها ونظرات عينيها ظلت تجول في عمق أقسام الصندلية وتقاطيعها ومحشواتها.. صحيح أن زكية وزعت الكثير من خبايا الصندلية –حتى الجديد منها– على فقراء المحلة والطارقين والعابرين، لكنها ظلت محشوة متخمة وكأنها لم تخفف عنها شيئاً.. تقرفص البنات مشدوهات الوجوه والعيون في بحر عيني الشيخة ووجهها الصبوح ويتهن مع أمهن سارحات مع الحكايات الغريبة المفرحة الشائقة والمخيفة، ويبلغ الأمر عندهن منتهى المتعة والتلذذ والأشواق والحنين، عندما تتيه حنجرة الذهب بالنغم الحنون في ذكر الله والرسول والأئمة وقطب الباز الروحاني والمشايخ والصوفية الذاكرين.. تندى عيون زكية والبنات بالدمع، تطول السهرة ويتجدد موقد الجمر ومرة ومرات ثم يأتي العشاء والشيخة عفيفة النفس لا تأكل إلاّ بمقدار، بعده الشاي تطوف به صبرية الهادئة الصبورة القانعة وهي من زوجته الأولى المتوفاة، وهي الكبيرة.. استكانات تتبهر بها عينا الشيخة.. رقيقة أو سميكة لماعة محلاة بخطوط فضية رقيقة جميلة، وعندما تشتهي الشيخة الدارسين يكون جاهزاً، وعندما تشتهي زكية أو إحدى البنات الجوز واللوز والفستق والكرزات تكون جاهزة عند صبرية تقدمها بمحبة وصمت وحياء ومهابة في حضور الشيخة، وعندما تشتهي الشيخة أو زكية تفاحة أو برتقالة تهديها لهم صبرية حتى ولو من تحت الأرض.. يطول السهر وتغشى العيون أطياف حلم النوم فتنهض الشيخة ومعها الجميع حتى الباب، وترافقها صبرية بفانوسها لبيتها القريب.. لم تكن البنات مستمتعات فقط بفيض الذكر الجميل، فالأولاد لهم الغلبة مطوقين الشيخة والمنقل، هازّين رؤوسهم مع مسـارات اللحـن الملائكـي

لحنجرة الذهب، حتى الشيخ محمد وإن كان يجيء متأخراً بعد سهرة في بيت أخيه البعيد.. عندما تصافح عيناها طلعة الشيخة تنهض له.. يحييها ألفة ووداعة وبشاشة.. فلا أحد يرغب أو يستطيع أن يواجه عينيها بعبوس حتى جرجيس وطه ولدا الشيخ من زوجته الثانية يسرقان لهما دقائق من تعبهما وضجرهما في السرداب الرطب العميق وقد أحاله الشيخ إلى معمل سكريات وحلاوة طحينية، يندسان من برد ذلك السرداب القاسي المعتم إلى دفء الموقد المحمّر وحكايات وترانيم العجوز.. زكية لا تأبه لمقدم زوجها لكن الشيخة وصبرية تهيئان له مكاناً في الصدر لصق سجادة الحائط المرعزية المنقوشة بصورة وعلى متشابك القرون.. تتوقف الشيخة عن ترانيمها في حضرة الرجل، وتعاود سرد الحكايات والرجل ثقيل السمع يكتفي بملاطفتها بكلمات وقورة، ترد عليه بمثلها فيجيبها بما لم يسمعه وتتقاطع بينهما الكلمات ويضطرب الحوار، وهو يحاول أن يطمئنها بأنه سمع ما قالته رغم أن بعض إجاباته كانت تؤكد لزكية وأولادها أن أباهم غير منسجم أو متلاق في حديثه مع الشيخة.. تعد صبرية لأبيها سفرة العشاء وهو رجل قنوع بسيط لا يكلفها بما يثقل عليها، مع ذلك فهي حريصة أن تقدم له عشاء يليق بتعبه وحبه لهم، ونظرات زكية تظل مستنكرة تصرفاتها وترى في اهتمامها الواضح مبالغة في تقدير الشيخ، فمنذ أن امتلأت روحها بذكر الموت والعقاب وعذاب القبر، صار الشيخ محمد نقطة باهتة شاحبة بعيدة في أُفق تفكيرها وتصرفها تجاهه، صارت تحسُّ بانفصام يبعدها يوماً بعد يوم وبسرعة متناهية ملحوظة على مطاليب الرجل حتى البسيطة السهلة منها.. يبدو على الشيخ ارتياحه لوجود عشو، وبدا عليه أكثر شكر النعمة.. البيت والزوجة والأولاد، وهذه المبروكة التي تشرف بيته بحضورها المهيب.. تذكر عندما جاء وأخوه الحاج أحمد من تلك القرية الجبلية البعيدة لهذه المدينة.. فقيران تائهان لا يملكان غير صينيتين تثقلان رأسيهما منذ الصباح وحتى صلاة المغرب، يتجولان بهما في سوق السراي والأسواق المتفرعة عنه يبيعان السكاكر الرخيصة وقطع الحلاوة السمسمية.. ذلك زمن مضى، صار بعيداً غائماً في الذاكرة المتعبة، وهما الآن من شيوخ الصنعة

وسادتها في هذه المدينة العصية الصعبة التي لا تمنح نفسها للغرباء بسهولة، تاه وغاب ذلك الزمن الذي كانوا فيه مرتفعين ومنحدرين بوحول أرجلهم وأطراف زبوناتهم في قسوة البرد والمطر، أو محروقة رؤوسهم ووجوههم وأعينهم من لهب الصيف الحارق، مزاحمين حمير وبغال وكدش الحمالين وعربات اليد، مبطئين أو مهرولين ضائعين في سوق العتمي وأسواق العطارين والفحامين والبزازين والصفارين والتتكجية والصرافين وصانعي الحباب وباعة السمك والخضروات والقصابين وفي مقاهي الثوب ومصطفى الأعرج وعبو قديح والبلدية وفي محلات القليعات والميدان والشهوان والكوازين والوتارين وحمام المنقوشة وأسواق الجامع الكبير والأحمدية، عائدين صاعدين عابرين الجسر العتيق وصولاً للنعمانية والفيصلية ومدارات تل التوبة ومنعطفات حي نبي الله يونس، وفي كلّ درب تحتمل أو لا تحتمل أرجلهم ورؤوسهم ورقابهم المجهدة الوصول إليه، لكن حزنه ووجعه الآن بات محصوراً في هذا التغير المرّ عند زوجته والتي بات محسوساً ظاهراً، وكان خفياً

مستوراً في البداية، فزكية لم تعد ترغب في رجل، وأكثر ما يخشاه –وقد همست بذلك بعض نساء المحلة– أن زكية تنحدر الآن في المجهول المظلم بعد أن سقتها الشيخة (شراب الحال)، وهو إذا صبر واحتمل كلّ شيء، فإنه لن يستطيع مواجهة دفق هذا النفور والكراهية الذي صار سلوكاً يومياً تجاهه، وهو التقي الورع ما كان يفكر أو يجرؤ للتصدي والاعتراض على سهر زوجته وتهجدها وقيامها الليل، بل صارت حتى نهاراتها طقوساً غريبة، صار يحسّ أنه يفقد شيئاً عزيزاً عليه وأنه سيخسر زوجته الجميلة، بل صار يعتقد أن شكه صار أكيداً بأنها ضاعت أو ستضيع في زوبعة ودوامة هذه المتاهات وقد أخذت تنحدر إليها بسرعة أكبر، عندها بدأت نظرته تتغير شيئاً شَيئاً نحو الشيخة ومنهجها المرسوم المتجذر ساعة بعد ساعة في عقل وروح وهواجس زكية، لكنه ظل على صبره وأدبه في طريقة تحدثه إليها.. وما جعله يؤجل أي موقف من المرأتين انشغاله بختان أولاده الأربعة وذلك الصبي الناحل من الأقارب الذي جاء من مدينة بعيدة لينضم إلى جوقة المختونين، وكانت ليلة مولده مشهودة أحياها شيوخ وشباب ودفوف كبيرة خفاقة ومتراقصة، انغمر الجميع في فيض الأصوات السحرية الحلوة والحزينة للمنشدين، وحركات الرؤوس المهتزة ودوران الأجساد في حلقة مولوية ملتهبة من نار الأغاني والتراتيل، وفوجئ الجميع بشيوخ وشباب ألهبتهم حماسة الوجد والذكر والذهول فشطحوا الغرز دبابيس طويلة وسكاكين قصيرة ملتمعة في الأعناق والصدور والظهور، ومنهم من التهم زجاجاً وغصّ بشفرات حلاقة، ومنهم من ابتلع جمراً أو أطفأ فحمات كبيرة متوقدة بلسانه الطري.. هاجت وماجت شعور النساء المعزولات في طرف من الإيوان، وتصاعد عويلهن الخائف، ووجدها الصغار فرصة متعة وإثارة أججتها الشيخة وتابعتها زكية عندما فقدتا أي إحساس بوجودهن الأرضي، وغامت في عيني زكية الحمراوين الغائبتين صوراً مبهجة لملائكة أخيار يصارعون ويبعدون عنها شبح الأشرار من بعض الجن والشياطين، صار الأمر كأنه يوم محشر وقد أضفت إضاءة اللوكسات الوهاجة وعمق منتصف الليل مشاهد امتزج فيها هذا الذي يحدث أمام العين بخيالات الرهبة والرعب والأمل في خاتمة الموت الراصد والمترقب لحلم هؤلاء البائسين في الخلاص، وما زاد المشهد هياجاً اقتحام جرجيس المتربص واندفاعه لوسط الحلقة دائراً مئات المرات حول نفسه معولاً وصارخاً بعواء مبحوح وبصراخ مخنوق وبعبارات وتهاليل وكلمات لم يسمع بها من قبل واستلها من فم الشيخ الضرير ودعوات الجيلاني.. رغم أنه كان عند العصر بقميصه وبنطلونه المتسخين المدهونين المبقعين بألوان السكاكر السائلة وبوجه غير محلوق، إلاّ أنه عندما رمى نفسه وسط الحلقة كان قد تهيأ لها بقميص ملون لامع وبسترة حمراء، لكنه بعد أن دار دورتين وثلاثاً وعشراً ومائة، انخلعت يد السترة اليمنى ولحقتها اليسرى، القميص الذي كان مشبوكاً بإزرار أخذ يفقد أزراره، أول ما بان منه جزء من صدره المشعر ونزولاً حتى انكشفت السرة والبطن المشروخة بحفرة طويلة عميقة من أثر عملية، بدا جرجيس نصف عارٍ بساقيه المهزولتين والتم جورباه بأطراف حذائه وعندما صار يصاحب دورانه القوي السريع بقفزات وحشية، ارتخى حزامه وتهدل نحو الأسفل، رغم أنهم

اعتبروها حالة وجد عنيفة ومن الكرامات التي قد توصل روحه بأرواح السادة والمتألقين الباهرين المشعين في برجهم الملكوتي، إلاَّ أن البنطلون الناصل وقد تهدل وغطى حذائيه، وقع جرجيس (في الحال) وبدا عارياً، فمن الذي سيوقظ فيه الوعي الغائب التائه ما جعل شيخ الطريقة يحاول أن يوقف انغماره وغيبوبته، لكن هيهات فجرجيس صار كتلة لزجة منقوعة من العرق الناضج لا يبردها ويطفئها ألف قالب ثلج.. هو الآن عارٍ كقرد منتفض مبلول لا يستره غير لباس قصير مما اضطر شيخ الطريقة بجدية وتصميم أكبر هذه المرة، وبإشارات يفهمها المريدون أن يهبطوا بدفوفهم الزنجارية ذات الحلقات المعدنية الصفراء، ويبطلوا هدير ضرباتهم على جلودها المتيبسة والتي سخنت وأحميت مرات ومرات وبعد كلّ فاصل واستراحة، ويصمت ذلك الهدير فقد انطفأ جنون جرجيس وهدأ وعاد لنفسه خجلاً لتتلقفه الأيدي والأحضان والقبلات لامة ملابسه دافعة به إلى عمق سرداب المعمل ليوفر له الستر والسكينة.. مشهد نهاية جرجيس جعل الشيخ محمد يأمر بعد السماط ليأكل الجميع بعد ذلك العناء، وليعبوا أقداحاً من الشاي وليغمر دخان السجاير والتبغ منسرباً عبر اللحن والشوارب والوجوه والعيون لتذوب غماماته وذراته في وهج أشعة اللوكسات.. يتذكر ذلك الصبي الضامر الغريب القادم من تلك المدينة المعزولة، المحبوب من الشيخ محمد ومن خالته زكية، يتذكر تلك الفرحة المفاجأة التي توهجت بها نفسه، عندما أخرجت النساء دشاديش الختان البيضاء اللامعة المنقوشة بخيوط الحرير الملونة والمزينة بقطع صغيرة مربعة ودائرية وعلى شكل أهلّة من الذهب مخاطة بتنسيق وتوزيع جميل، كانت إحدى هذه الدشاديش له، يتذكر وكأنه يتسمعها الآن أن الدفوف عادت للنقر من جديد، وأن يدين قويتين ترفعانه نحو الأعلى، خمس دشداشات بيضاء مذهبة باتت تتراقص عالياً في وهج اللوكسات، مع ترديد لازمة من كلمات وجملة عربية متناغمة ومدغومة في كلمات تركية، الصوت القوي الأبح لقصاب المحلة هو الذي بدأ يصدح بعباراته المجلجلة الهاتكة لصمت بعد منتصف الليل ليرد عليه الجميع بكلمة (هيه) وكأنها قذيفة مدفع، تبع القصاب سلطان البقال وآخرون، وتجرأ جرجيس بالخروج من قعر ذلك السرداب وقد استعاد وعيه وقيافته ليهتف لأشقائه (بوردحاق) صافية صخابة ويكررها ثلاثاً، حتى الشيخ محمد لم تفته فرصة الفوز والفرح بالختان المبارك وبقولة (وردحاق) أو (برده حاق) لا أتذكرها الآن بوضوح، ولكن أتذكر أنها كانت بـ (صاغ لاسي) تعقبها (هيه) مجلجلة بصوت جمعي واحد.. كلّ ذلك كان تمهيداً لما سيحصل عند أول الصباح وعندما يصطاد مشرط الخاتن تلك الجلدات الطرية الصغيرة المدورة الناعمة، مع صراخ الصغار وبكاء أمهاتهم وأخواتهم لن ينسى ذلك الصبي تلك القماشة الطويلة العريضة الخضراء وقد حجبت الصغار كغمامة متراقصة ومهتزة بالأيدي المحركة لها على نغمات الدفوف وكأنها شراع يقبع تحته ويلوذ به خمسة صغار مرعوبين باكين، وقد رأوا أن تلك الأغاني والدفوف والأهازيج والأضواء الباهرة قد استحالت في نهايات أزبابهم وجعاً ودماً وقطناً ولفافات خانقة لجروح تلك الجلدة العابسة الزائدة، ما وعى ذلك الصبي إلاَّ وقد احتضنته يدان حانيتان تجفف دمعه وتحطه على فراش زاه بأكثر من لون ومخدة مباركة مطرزة باسم الله ودعوة التبريك والشفاء وهو يتذكر أنه رغم السرعة التي تم بها حصر تلك الجلدات وقطع نهاياتها، فإن سرعة وحركة أكبر أعقبتها بتقديم القيمر والعسل والبقلاوة وخبز الصاج الساخن الشهيّ وأقداح الشاي لعشرات ممن خاضوا سهرة البارحة..

ثم جاء دور النساء، وكان لعشو طبقها الخاص تأكل منه بصمت وهدوء في مواجهة زكية المساهمة السارحة التي لم تلتقط لقمة واحدة..

وكانت ثورة مايس وحرب الإنكليز، يخترق ذلك الصبي الناحل عمره السبعيني وهو مدهوش من صرخات وزعيق الشيخ محمد كلما حامت طائرة أو طائرتان فوق سطوح المدينة، لم يكن الشيخ يحذّر أولاده لئلاً يبدون مكشوفين فوق السطح مع مجيء الطائرات، بل كان يناديهم واحداً واحدَاً وبأسمائهم للصعود إلى السطح العالي والتمتع بمنظر الطائرات، ما كان الشيخ يسمع هديرها، لكنه كان يراها عندما تقترب، وما صدق أنها طائرات عدوانية مغيرة إلاّ بعد أن أخبروه أن واحدة منها أسقطت (دانه) على مقهى في (رأس الجادة) وقتلت عدداً من الشيوخ المستريحين الهاجعين

والمحتمين بدفء شمس أيار، وبمتعة ارتشاف الشاي وتدخين النارجيلة وزاد غضبه وحزنه عندما تأكد له أن أحد الشهداء كان من أصدقاء السوق القديم، عندها لم يعد يكرر غلطته وينادي على أحد، كان هو فقط يصعد للسطح ليرقب طيرانها ومسارها وهي تبتعد عن زحمة البيوت الصغيرة القميئة المتلاصقة في أزقة لولبية خانقة.. ومع هذه الحرب اشتعلت نار العداء بين أسرتين قويتين شرستين في المحلة، حتى استطاعت الأكثر عدوانية وشروراً وشراسة أن تضطر الأخرى للرحيل لحي بعيد، ما كان الشيخ محمد مطمئناً قانعاً راضياً بسكناه في هذه المحلة إذ ألحق أهلها وفي بداية سكناه أضراراً به وبأولاده، كان حتى الكبار في هذه المحلة محتقنين بروح الشر، يشجعون ويدفعون الشباب والصغار لأذى المارّين والعابرين، يتذكر الصبي أنه كان يعاني من حالة رعب وتوجس وهو يجتاز أزقتها للوصول لبيت خالته زكية، ولم ينسّ النصائح المتكررة الملحة من المحذرين، أن يمشي (الحائط الحَائط) عند اقترابه من بؤرة وجودهم، وألا يتوسط الشارع ببلاهة مخترقاً بصوته الجميل ما يرون فيه استفزازاً من القادم الغريب. لم يكن يسلم من تهديد عصيهم وضربهم أي مخلوق، أي عابر حتى لو كان حماراً أو معزة أو كلباً أو خروفاً، وصورة أولئك الشبّان المغرورين النزقين بعصيهم الطويلة المشدودة لمشارط أو كلابات أو سكاكين حادة، يجرحون بها حتى الهواء والحجر والتراب، وحتى الطيور الطليقة كانوا يحاصرونها ببنادقهم ومصائدهم المحكمة القانصة، أما الجمال الهرمة المساقة للذبح في رأس الجادة أو (باب سنجار) عبر أزقتهم الملتوية فإنها ما كانت تأمن وصولها لمذبحها إلاّ وقد أدميت من الخصيان والأدبار والبطون والأرجل والضروع، لم يكن الرعاة وكلابهم يستطيعون فعل شيء غير الإسراع بعيداً عن موطن الشياطين بسوق جمالهم والهرولة بها نحو مذبحها الأخير.. سلطان البقّال كان منهم، وكان الوحيد الرافض لما يفعلونه بعدوانيتهم وخشونتهم وقسوتهم، ينهرهم عندما يترصدون للشيخ محمد منتظرين عودته ليجرحوه بكلمات ساخرة، ولأن الشـــــــــيخ محمـــــــــد كـــــــــان لا يسمع، ورغم أنه كان يحدس أنهم يشتمونه، إلاّ أن الذي كان متألماً حزيناً مجروحاً من شقاوتهم كان سلطان البقال رغم جسارته وشجاعته ومهابته بينهم، لم يكن أذاهم محصوراً في الدروب المخنوقة لمحلتهم ولشارعها العريض الرئيس، بل لقد تمادوا ليحيلوا حياة محلة صغيرة مجاورة منزوية إلى حزن ورعب ونكد يتواصل به وبهم الليل والنهار.. كان كثير من أفراد تلك الأسرة المستعلية المغرورة المتجبرة المتصلبة، قدراً ملعوناً منتهكاً لسلام الناس، كانوا يهدرون كعاصفة هو جاء خرقاء حمقاء صماء عمياء، يتنادون من خلف بيوت (حمام المنقوشة) والأسطح والدكاكين والأزقة والخان الكبير، متسارعين بعصيهم وسكاكينهم وهراواتهم لموقع الدم، فالمنكود الذي تلقى ضربة من أولهم، بات نهباً وكتلة عارية منحوسة مرعوبة مدماة، ولم يكن يثير أحداً منهم مشهد الكتلة الدموية المقهورة، فحتى نساؤهم كن يجدن فيها مسألة يومية عادية ومألوفة ومقبولة.. كانوا عندما لا يجد أي طارئ ولا تطرق دروبهم أقدام غريبة، يلوبون مسعورين محترقين بسمومهم، تلهث وتمور فيها رائحة الدم، ما حيّر الروح وألغز الحياة هو سر سبب خلق أمثال هؤلاء؟! رغم صبر وتحمل سلطان البقال لمساوئ أسرته، ورغم أنه كان عين كاميرا تلتقط كلما يحدث، فإنه ما غفل أو تناسى أخبار البيت المواجهة له وحكاية زكية، تناهى إليه أن الشرخ بين الشيخ وزوجته صار يكبر، وأنها لم تعد تشعر بوجود لزوجها، صار عندها كمّاً مهملاً ونفاية، واتخذت المسالة شبه عزل وقطيعة.. وهي ما عادت تهتم بشؤون بيتها وحتى أولادها، ولولا صبرية لاستحال البيت إلى مزبلة، ما عادت تستحم، ما عادت تمشط شعرها الطويل المنسرح وقد بانت فيه شعرات بيض، أهملت حتى غسل وجهها ولجأت إلى صمت عميق كان يغور بها لساعات طويلة، مع همهمات خافتة لا توضح شيئاً من شفتيها المرتجفتين، ما عادت ترتدي من الثياب غير المخاطة من خرق غير متجانسة، وهي التي كانت مزهوة بحب بيتها كارهة الخروج والتطواف، صارت تغافلهم عندما تجد الباب مفتوحاً لتبدأ رحلة تيه في شوارع وأزقة لم تعد تعرف أسماء لها، أوصوا بالانتباه للباب وغلقه بوجهها، ورجوا سلطان البقال أن يرصد طلعاتها، كان خجلاً من التعرّض لها ومواجهتها بعنف، وهو يعرفها المرأة العذبة الرقيقة ذات الحياء والوقار..

صبر الشيخ وما عاد يستطيع أن ينعم بنومه، أي قدر هذا وأي مصير؟! ما نفعت معها حتى نصائح عشو، أدرك الجميع أن المرأة باتت شبه منوّمة وبدأت رحلة تيه شاسعة مدمرة، لم تكن تحاورها إلاَّ نفسها بكلمات فزع مضطربة لا رابط بين حروفها.. خيم حزن وغم ثقيلان على نفوس الكل، لم تعد عشو تجسر على زيارتها وهي تقرأ في عيون الشيخ وصبرية والأولاد ذلك العتاب القارص الصامت الدفين..

كان الشيخ يحب امرأته، لكنها الآن صارت بمواجهته شتامة لوامة ساخرة مستهجنة أيّة كلمة ينطق بها، تمزقت بينهما أيّة وشيجة ولو من ظلال الماضي، ما عادت تقر آيةً من قرآن أو أوراداً وأدعيات أيوب، ليس غير تلك الهمهمات المتقطعة المتعثرة المبعثرة تهمس بها شفتان مشققتان متيبستان جافتان، ما عاد أحد يطيق النظر لتلك الأميرة الجليلة وقد أضحت كومة في ثياب مخرقة وعباءة مثقوبة ووجه غير مغسول، وبشعر كثيف مبعثر حمضت فيه لطخات من الدهن والعرق والغبار ونتف من خيوط.. شيئاً شَيئاً لم يعد الشيخ محمد يهتم بأمرها، وما عاد في اهتمام صبرية والأولاد وسلطان البقال غير الانتباه لمشاويرها التائهة الضائعة بحثاً عن (مرقد الشيخ فتحي) (وقضيب البان) وجامع الخضر وصاحب الحوت، أدركوا أن يوماً بات قريباً لتلتهمها وتمزقها وتهرسها سيارة رعناء منفلتة..

الحاج أحمد الأخ الأصغر للشيخ لم يكن يأبه أو يريد أن يحشر نفسه في خصوصيات أخيه الكبير رغم أنهما جاءا معاً من تلك القرية الجبلية البعيدة، ورغم أنهما صارعا الفقر وتجار السوق بدكانهما التي باتت الآن بمخزونها الثري وحركة الشراء المتواصلة مثار حسد سوق السراي، لكنهما ولعدة أشواط من العمل المضني ونجاحهما الباهر وكسب قلوب الناس، أهملا كلَّ إشارة أو إيماءة لحسد المغرضين الناقمين على رجلين غريبين بدءاً بصينيتين من سكاكر رخيصة وطحينية السمسم، وهما الآن يسعيان واقتربا من النجاح في مغامرة تأجير ذلك المعمل الكبير لحلاوة الطحينية المشرف على شط القليعات كان الحاج أحمد معزولاً عن أخيه ويمكن التكهن أن روحاً من أنانية وفردية كانت ترسم علاقته بأخيه، وكان الشيخ محمد مكتفياً من أخيه بتعاونه معه في الدكان، فهو منذ أن شكا له مرة حالة زوجته، راعه أن يواجه الأخ دفق مشاعره وهمومه بتلك اللامبالاة وكأن الشيخ لم يقل كلاماً، وكأن الحديث كان عن إنسان غريب لم يره الحاج أو يسمع باسمه، فبقدر ما كان الحاج يبدو ساذجاً، فإن أخاه الحاج كان مخزوناً بشيء من مكر ودهاء، ما كان الشيخ كريماً، لكنه لم يكن مقتراً رغم أن دالة كرمه ومؤشرات إنسانيته كانت يد زكية وقدورها المشرعة للجائعين وظلّ الحاج بيد مضمومة مغلولة إلى عنقه.. وبقدر ما كان الشيخ مهملاً لنفسه وقيافته، كان الحاج متباهياً بشقرته وجمال وجهه وهندامه وما كان مزواجاً كأخيه وقد اكتفى بنشمية واحدة أسعدته حباً ومطاوعة بحنانها وألفتها.

وجاء ربيع، والتقت القرابة في سفره ترويحية (للجيلة)، لم يذهب الشيخ محمد معهم، ما كانت صبرية والأولاد متحمسين لمواجهة الأقارب والصغار خاصة بهيئة أمهم المشعثة الزرية وغير المشجعة على المغامرة، مع ذلك وبإلحاح من المحبين توجهوا نحو الجيلة.. ربيع الجيلة مشتعل بجمال وعذوبة ورقراق جداولها القصيرة المترعة بعيون ماء تنحدر إليها من سفح ذلك الجبل القريب، فوح عطر سجادة البيون البيضاء المزهرة يفتح شهية أقسى الأنوف المغلقة، الشقائق الحمراء الملتهبة بلون الدم والحياة غطت السهل والوادي العميق وحافات الجداول بأشعتها والقها الأرجواني، وبكل نبت بهيج وصغار الحصى والقواقع المزخرفة وبالمصائد الخيطية البدائية تلبط في نهاياتها أسماك تتراقص على بطونها البيضاء خيوط من شمس ذهبية، مع رقصات الشمس والسمك واهتزاز الخيوط، يتقافز ويتراقص الصغار بوجوه محمرة وعيون لامعة وحركات لا تهدأ لأيديهم وأرجلهم مع صرخات البشر بالفوز واقتناص سمكات أكبر.. أرض العشب والنبت الزاهي صارت ولائم، القدور الكبيرة وحفر النار المشتعلة في الحطب المتيبس وقواري وأقداح الشاي

وزجاجات النامليت وما لذَّ من الفواكه والعصائر والمجففات والطوازج والمكسرات، وعشرات من كرات الأقدام والطائرة ومذنبات الريشة والحبال الممتدة المعدة لقفز الصغار وحتى الكبار، وصخب الغناء وصوت حركة سيارات خشبية قليلة وثغاء قطعان الأغنام وخوار البقر، وحومات العصافير وروح الألوان السندسية الحالمة في أجنحة الفراشات وصخب رقص الدرابك والرجال مع إيقاع ضربات الطبل الكبير وتآلف الأغاني الجماعية المبهجة، وحزن الأغنية المعزولة لزكية، فرغم توهج الطبيعة والناس، فقد قمع الهم والغم والانطواء وبؤس الروح ملامح زكية، وهذا ما أودى بصبرية وأبناء وبنات زكية وانحدر بهم نحو كآبة وخيبة وحرج أمام أعين الراصدين، ورغم أنهم فاهوا بحديث مختزل متقطع مبتور عن فاجعتهم وكارثة الشيخ ملغزين بخبر رغبة أبيهم بزواج جديد وقد تجاوز الثمانين، فالشيخ رغم تعبه وموجعاته وكفاحه غير محظوظ مع النساء، وهو ما ذكر واحدة منهن بخير ووفاء غير أم صبرية، ومع اسم كلّ واحدة كان يهيل من بؤس الماضي معهن ركاماً من لوعة الذكرى تغطي بسوادها الكالح عينيه ولحيته ووجهه وروحه.. عندما انتبهت صبرية أن مثل هذا الحديث لا يأتلف أو ينساب مع مثل هذا المكان وجو السفرة والأقارب أوحت بإشارة مبتسرة أن يوقفوا الكلام، فالتجأوا لصمت سائر لمحنتهم ونكدهم..

زكية ما طاقت صخب هذه الضجة فانزوت مع همهماتها الخافتة التي لا تشبه أي كلام، لم تستطع المطاولة والتحمل والبقاء في قلب هذا الوجود الحي الزاعق والصخاب الناقر لصمت وهدوء الروح، فانحدرت متباطئة متمهلة متكاسلة كنعجة مساقة لمصيرها، لترتكن أو تختبئ في ظل صخرة كبيرة سوداء تشكل المدخل الضيق المنحدر نحو الوادي العميق.. رغم ضحكات الشمس والجداول والناس والعشب والزهور والعصافير والنوارس البيض والريح الندية العذبة المأنوسة، فإن زكية أدركت أو لم تدرك أنها بهذه الهيئة الرثة الزرية وبعبوسها وانكفائها نحو دواخلها المظلمة وبعزلتها وركونها لظل الصخرة السوداء، قد أوضحت وأكدت أنها انتهت، وهي في طريق اللاعودة وكأنها قد التقت أخيراً بالحفرة والقبر، وأنها تمد البصر كرتين وكرات حالمة ببصيص من ضوء ذلك البرزخ الموعود.. هل استطاعت زكية وبكل خشيتها وحذرها من حفرة القبر وسؤال الملكين أن تنقذ روحها من مصيرها المرسوم، صارت الآن قابعة في ظلمات موحشة أشد عتمة وسواداً وظلامية من قدرها المحتوم، من عينين مسهدتين مجهدتين في السهر صارا أشبه بحفرتين غائرتين بالقذى والدموع محجوبتين عن أي بهجة وفرح ونور، كانت تتملى وبصعوبة غيمة مكفهرة سوداء أخذت ومع قرب مغيب شمس الجيلة ورطوبة وبرودة ريح أول الربيع، تلوح في الأُفق القريب متجهة بانخفاض ربيعي سريع ومفاجئ لتغطي وتعتم الوادي العميق بظلها القاتم الثقيل، ومع حركة الترقب والحذر من مزنة ربيعية مشبعة برائحة المطر، بدأت حركة أخرى سريعة مستعجلة للمغادرة والرحيل، ورحيل زكية ما كان مع هؤلاء، في عينيها الكبيرتين الغائرتين المرتدتين المخنوقتين بدمع دفين، كانت تحاول ومع استمرار زخة مطر مرعبة بعصفها ورعدها وبرقها، أن تطال سرب غربان منخفضة ناعقة صار يقترب من كل الآفاق ليمتزج بسواده مع سواد الغيمة المهددة..

عندما اقتربت منها صبرية لاهثة مضطربة متوترة، توقفت فجأة كصنم عند رأسها، فلأول مرة –منذ أشهر– يتغير حال البكاء الصامت المستور.. مع قطرات وخيوط المطر المنسرح من شعرها لوجهها وعينيها ورقبتها، كانت زكية تبكي بدمع مرٍّ مسموع استحال إلى نشيج عالٍ مستمر متواصل حزين ومفجوع، لم يعد ما تسمعه صبرية الآن مع انهمار نزيف المطر بكاءً، بل نزفاً ونواحاً متفجراً متواصلاً حادّاً وبما يكفي لمناحة متأججة ومأتم كبير..

الموصل – العراق 2002/11/16م

❑❑❑

يصــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

نداء الغابات

مسرحية...نذ
صر اليوسف

ليل شباطيّ دافئ

قصة: نصر محسن - سورية

وحيداً أنام كل يوم، السرير قبر بارد، واللحاف حقل أشباح. عيناي تجوبان ظلاماً دون حدود، تبحثان عن أنثى خرافية، قادرة على جعل السرير غيمة دافئة، والعتمة أفقا مضاءً بمئات الشموس.

قريباً من النافذة مواء متقطّع، كائن يستغيث. حبات المطر حصىً صغيرة تنقر زجاج النافذة. تختلط الأصوات، ثم تتناوب بين رعدٍ وصفير رياح، ولهاث كائن صغير أتعبه المواء.

×××

قالت: الشتاء سيّد الفصول.

قلت: الشتاء سجن بارد.

ضمّت كتابها إلى صدرها، احتضنته بيدين تصالبتا راسمتين إشارة المنع، صرت أكره صمتها حين تلقي به حاجزاً أمام رغبتي بالحديث عن البرد. أحثّها على الكلام، فتقول:

–يجب أن أعود.

–لم أُنه حديثي بعد.

–أعرف ما ستقول.

تودعني بابتسامة نقية، وأشيّعها بنظرات حالمة، تواقة إلى لقاء دافئ.

×××

يهدأ المطر، ثم يتوقف، يومض برق من خلال النافذة، أسمع حركات متعثرة، المواء يتعالى، والعتمة تعود طاغية، أغمض عيني، وأتدثر جيداً باللحاف، أغمر وجهي، وأنطوي حول نفسي، تاركاً لجنوني أن يقودني حيث يشاء.

أسميه جنوناً هذا التشظي، أبعثر فكري في جهات شتى، مدن وقرى، ونساء أطمح إلى لقائهن. ينتصف الليل، عيناي تبرقان تحت اللحاف. حبيبتي لم تعد تطمئن إلي، فقد خيّبت أملها في لقاء مضى، كادت ترحل دون عودة، لكنها بعدما رأت الندم على وجهي، ولأنها تحبني بقيت. بشفتي مسحت دموعها قائلاً:

–أنت لي، اطمئني.

ومنذ تلك الليلة، تحذر أن نلتقي وحيدين.

×××

سنتان تفصلاني عنها، أنثاي الخرافية. وحدها قادرة على إعادة تشكيلي من جديد، تلم هذا التشتت، وترسم لعيني جنوناً آخر.

حين التقيتها، أثارت تلك البقعة بنية اللون فضولي، سألتها، فمدت كفها إلى الجانب الأيسر من عنقها:

–إنها حبة وحام.

قلت ملاطفاً:

–بل هي وشم رباني، أستدل به إليك حين يحشر الناس حشراً.

–بهذا فقط تستدل إلي..؟

أدركت أنها سهلة المنال، لكنها في اللقاءات الأخرى، ظهرت على حقيقتها، أيلة نافرة، تعلقت بها أكثر، جعلت أروضها بما أحفظ من أشعار، تعكس صدق عواطفي. ويوماً بعد يوم راحت تزداد إلفة، وأزداد جرأة. وذات ليلة شباطية ضمتنا غرفتي هذه، فصيفت الدنيا دقائق قليلة، ثم رأيت سماءين تمطران فوق خديها عطراً دافئاً.

×××

غالباً ما تستنجد بنا كائنات كثيرة، أزهار، هررة، عصافير، وبشر أيضاً. لكننا لا نعيرها أي اهتمام، فهذا الكائن الذي يموء بلغة لا أفهمها، أعرف أنه يستنجد، فهو يرى النافذة، ويعرف أن الضوء الخافت وراءها دليل على وجود كائن يستطيع نجدته، هو بحاجة لأن يدفئ جسده، لذلك يزيد مواءه وخربشة مخالبه قرب النافذة.

كلانا وحيد ومقرور، أنا أيضاً بحاجة لأن أدفئ جسدي وروحي أيضاً، والسرير ما زال قبراً بارداً. غداً يعتدل الطقس، ويعود للهر مرحه. أنثاه غير بعيدة عنه، ربما تفصلهما مساحة منزل أو شارع أو جدار، فليذهب إليها. هي لن تمانع، ولن تصالب يديها أمام صدرها. غريبة هذه الليلة الشباطية، ومربكة هذه الأصوات حين تختلط بين استغاثة وغضب.

السماء غاضبة يا صديقي. كفاك مواء. بيدها الرحمة والغضب، فلترحمك إن شاءت، ولترحمني أيضاً، لأنني بحاجة إلى الدفء والنوم.

×××

عسى حبيبتي تأتي، تشاركني غربتي، دائماً أحن إليها، أحن إلى حبة الوحام، إلى يدين متصالبتين. غريبان نحن وسط أهلنا ومدينتنا، فما الذي يجعل الغربة مستوطنة فينا..؟ ألأن العاشق يرى الدنيا كلها في عيني معشوقته..؟ فحين تغيب تعبس الدنيا، وحين تحضر تزدهي الأشياء، أم لأن المدينة مخادعة، والأهل أعداء لولدٍ عجزوا عن برمجة عواطفه..؟

عساها تأتي، تشاركني يقظتي. حين أحلم بها يستيقظ كل شيء، طفولتي الأولى، طيشي، ذكرى أمي، لوحاتي القديمة، علبة الألوان. كل شيء في حضورها له طعم العسل، ورائحة الحضور المشتهى.

×××

قلت لها: لا تحلفي كذباً، لأنك ستأتين.

أجابت: لا أكذب حين أقسم.

ولم تأتِ بعد ذلك اليمين. كثيراً حاولت، كنت أشتاق إليها، ودائماً تتركني أنزف شوقاً، وعشقاً، وأشياء أخرى.

قلت: أيمكن لورقة مختومة، تحمل شهادة شاهدين أن تكون حداً بين الحلال والحرام..؟ بين الحب السري واللقاء المتوتر، وبين الحب المعلن واللقاء البارد..؟؟

وقبل أن أكمل كلامي، تصالب يديها أمام صدرها، يتأوه الكتاب بين راحتيها، وتقول: يجب أن أعود.

أرمقها بعينين لا يمكن أن تكونا محايدتين، أمسح قامتها بنظري، تقع عيناي على الكتاب. أبتسم وأقول مداعباً:

–ليتني كتاب.

×××

سنتان فقط. تكون بعدهما زوجة لي، هكذا قررنا. لن نكون أول عاقين في هذه الدنيا، ولن نكون أول متمردين. كفانا أن نعترف بورقة المحكمة حداً فاصلاً، وبداية للقاءات ستكون باردة حتماً. أدرك هذا، ومع ذلك أدفع الأيام خلف ظهري بنشاط وحيوية.

سأتخرج هذه السنة، هذه اللوحات المبعثرة تشهد على ذلك، وقد أوحت لي حبيبتي برسوم كثيرة، ستكون مشروع تخرجي، تبقى أمامي سنة أخرى، سأشتغل كثيراً. لن أجعل حبيبتي تندم، ولن أترك مجالاً لأحد لأن يشمت.

×××

ما زالت السماء تمطر، وما زال السرير بارداً، سأنام على أية حال، فقد تأتي حبيبتي في المنام، بل لا بد أن تأتي. هو الحلم فقط أملكه الآن، وأملك عينين أيضاً، كلما تأهبنا لإغفاءة يموء ذلك الهر، يبعق بقوة، فتستديران بمحاولة اللحاق بخيال حبيبتي الذي جاء فجأة، ثم ولّى.

نهضت غاضباً، وفي عيني شر لن يحتمله ذلك المزعج، اندفعت خارجاً، واتجهت إلى النافذة، كانت الطبيعة تقف في وجهي، وتصدني. المطر ينهمر بغزارة، تشكلت سيول على جانبي الطريق. والهر الذي هرب أمامي، جمع أفراد عشيرته، وراحوا يتواثبون فوق الأسطحة، وبين الأزقة الضيقة. حاصرني المواء من جميع الجهات متحدياً غضب الطبيعة، وساخراً من عاشق لا يملك سوى أن يحلم ويحلم، ويبقى سريره بارداً.

المواء في شتاء المدينة يُنشد: كل السطوح أسرّة، كل الزواريب حدائق للحب والعناق، كل وميض من غمّازتين ملونتين إذن بالمضي إلى لقاء دافئ. لا يهم المطر، ولا الرياح، ما دام القلب دافئاً، والفرو جميلاً.

وقفت مذهولاً، تراخت قبضتاي المضمومتان على حجرين سقطا في لحظة تعاطف مع هذه الكائنات المحتفلة بطقوس أعراسها. تذكرت حبيبتي، ولقاءنا في ليلة شباطية باردة، حين كنا نشارك الهررة العاشقة مهرجانها. ابتسمتُ، تمنّيتُ انحسار المطر، وهدوء الرياح، وليلة دافئة لهذا الفرو الجميل. وعدتُ إلى سريري لأنام وحيداً.

❑❑❑

شوطان

قصة: محمد أبو حمود - سورية

الشوط الأول:

-تعرفون أكثر مني، أن كرة القدم هي سيدة الرياضات، أميرتها الأحلى، ملكتها المتوجة، امبراطورتها المطلقة، وهي في عين الوقت الأكثر استقطاباً للجماهير الكادحة والفالحة، الصادحة والكالحة، الصالحة والطالحة، فقد هزت شباك أدمغتنا بأسماء حفظناها كهولاً وشباناً، رضعاً وشيوخاً، أكثر مما حفظنا أسماء أجدادنا. هل فينا من لا يعرف: مارادونا، بيليه، رونالدو، وزين الدين زيدان؟

كذلك فإنها من حيث النفوذ تضاهي الـCNN والـCIA، ويقال أن بينها جميعاً علاقة عشق سرية، ليست كلتك التي كانت بين جميل وبثيناه.

هذا النفوذ تفرع أخطبوطياً ليغزو البورصات العالمية، ويساهم في تحريك مؤشر (داو جونز) وحركة الأسهم في (وول ستريت). أقدام بعض اللاعبين نافست الذهب الأسود والأصفر والأبيض المرحوم، وتبوأت القدم الذهبية، في آخر المطاف، منزلة أكثر تحضراً وعصرنة من العقل الذهبي.

-ونظراً لتشابك العلاقة بين الاقتصاد والسياسة، فقد كان طبيعياً أن يتم تمرير الكرة بشكل فني وخفي باتجاهات جديدة- فهدف مشكوك بصحته وعافيته أشعل حرباً لبضعة أشهر بين جمهوريتين من جمهوريات الموز في أمريكا الوسطى. ومرات كاد جمهور الكرة هنا وهناك أن يحدث شروخاً في العلاقات الدولية، وحدث مرات ومرات أن اشتبك الجمهور مع بعضه البعض وحطم ما حطم، وحدث مرات ومرات أن سرقت مباريات الأضواء عن أحداث وأزمات.

-هنا سأبوح لكم أنني كنت أغتبط عندما كان فريقنا لكرة القدم يخرج من حلبة التنافس في الأدوار التمهيدية حيث تنطفئ حماسة أولادي وجيراني في متابعة المباريات وأخبارها.

سأبوح أيضاً- وفي اتجاه آخر- أن كرة القدم جذبتني مرتين:

المرة الأولى في الغربة، عندما حضَّرني بعض الأصدقاء مباراة لفريقنا الوطني.

لا أدري كيف أصف تلك المشاعر الفياضة التي غمرتني وأنا أردد مع رفاقي نشيدنا الوطني الذي عزف قبيل انطلاق المباراة- ترى لماذا تتأوج وطنيتنا إلى درجة التعصب خارج الوطن، ولا تفعل ذلك داخله...؟!!

المرة الثانية والأخيرة جاءت بعد قراءتي للحكاية التالية:

خلال الحرب العالمية الثانية كان فريق (دينامو كييف) الأوكراني السوفييتي يلعب مباراة في كرة القدم مع فريق عسكر هتلر محتلي المدينة.

انتهى شوط المباراة الأول بهدف مقابل لا شيء لصالح (دينامو)، وسط حماسة جمهور حاضر مقهور.

أثناء الاستراحة، جاء ضابط هتلري إلى الفريق الفائز ليقول: إن فريق عسكره لا يمكن أن يهزم حتى في كرة القدم. ثم أوضح دون مواربة، أن هزيمة فريقه تقود حتماً لموت الفريق الخصم. فترة وجيزة مرت من زمن الشوط الثاني، عندما اشتعل الجمهور ابتهاجاً بهدف ثان لفريقه الوطني.

تم إيقاف المباراة...

ثم، ومقابل جدار قريب من الملعب، نفذ عسكر هتلر تهديد ضابطهم.

*** شوط ثان:**

في قريتنا حال مختلف.

في القاموس الذي نتداوله، جاء تعريف كرة القدم كالآتي:

(كرة تتقاذفها الأرجل، وتحرك معها مشاعر غير عقلانية).

ربما تكمن في خلفية هذا التعرف حقيقة أن قريتنا مدمنة على نوع آخر من الرياضة، وهو السباحة. الناس فيها مفطورون على السباحة. الكل يسبح منذ تمكن من الحركة، الكل يسبح في كل الأوقات وأياً كانت الأنواء.

كنتيجة طبيعية لشعبية السباحة عندنا، تشكلت لجنة عليا لها، وازت في أهميتها وفعاليتها مجلس القرية الأعلى، تمحور عمل اللجنة على استنهاض الجميع للمحافظة على زخم السباحة، وإبقاء جذوتها متقدة، لما في ذلك من تأثير معنوي ومادي على القرية عامة.

راقبت اللجنة وبكثير من الاهتمام المسؤول والمتواصل أحوال السباحة- ودأبت على استشراف آفاق دفعها أماماً- وكانت لا تنفك تشرف على عقد اجتماعات لجان فرعية أشرك بأعمالها الكثير الكثير من الأهالي. تم التركيز في هذه الاجتماعات على تبيان دور السباحة الإيجابي في حياة الفرد والجماعة- حاضراً ومستقبلاً- وتكرر فيها أيضاً الإلحاح على استنباط أفكار تجدد الدارج من السباحات، وتطيح بشبح إثارة الضجر منها.

-أذكر أن أحد المشاركين في اجتماع موسع اقترح- انسجاماً مع منطلقات خطط اللجان- السباحة بأشكال وأطر جديدة، بخاصة وأن الجميع ألف الأشكال التقليدية. ثم طرح نوعاً أسماه (السباحة المعاكسة). بعد مداولات ومداخلات تم اعتماد اقتراحه مع تعديل الاسم إلى (السباحة عكس التيار). وتقرر اعتباره نافذاً من لحظة اعتماده. قوبل القرار بحماسة دافقة وتصفيق طويل. أذكر أنني لاحظت وجود بعض الحضور شبه النيام والذين باغتهم التصفيق فاستفاقوا وشاركوا آلياً به.

كذلك لاحظت البعض ممن تلكأ بالمشاركة بالتصفيق لكنهم في آخر المطاف انضموا للقافلة، بذات الحماسة وربما أكثر.

من الاجتماع الموسع، خرج الحضور للشروع في تطبيق نمط السباحة الجديد. وأنجزت بسرعة مدهشة، لافتة ضخمة.

حملت عبارة (الرخويات هي فقط من يسبح مع التيار!) ثم فرخت هذه لافتات بحجوم متباينة توزعت على مفاصل القرية وحوّلت العبارة إلى شعار رئيسي في تلك الفترة وكرست الاتجاه الوحيد الجديد للسباحة، مما حمل بعض أهالي القرية إلى هجرها خشية أن يصنفوا ضمن قائمة الرخويات.

في الأيام التالية المتتالية، تبدى الزهو والاستعراض في سلوك السابحين وصف العديد منهم أحاسيسهم بالزمن أنها غدت أكثر عمقاً، وأن تعب السباحة الجديدة جذر عندهم فهماً للحياة أشبعهم بالرضا، وفجر طاقاتهم الكامنة وأشعرهم بالقدرة على تغيير العالم إن شاؤوا.

سارت الأمور بوتيرة متصاعدة. لم يثن السابحين ما حمله التيار من حين لحين من أجسام مؤذية كان يرميها

خصوم السباحة الجديدة في أمكنة مختلفة لتشاغب. استمروا في السباحة– بعضهم وسط النهر بمواجهة الخصم، سعياً وراء حيوية متجددة في الجسم والتفكير، آخرون سبحوا قريباً من الضفة وعيونهم تبحث عن كاميرات وسائل الإعلام، ومجموعات أخرى محترفة كانت جاهزة للسباحة حسب الاتجاه السائد.

لجنة السباحة العليا أقرت طرح برنامج نشاطات موازية متعلقة بالجوانب الثقافية والفنية، ركزت فيها الأضواء على جذور السباحة عكس التيار في أيام القرية الخوالي من خلال التذكير بمحاولات قام بها بعض الأجداد للسباحة بهذا الشكل من فترة لفترة وكيف أن تم تغييب تلك المحاولات والتعتيم عليها بأوامر من مراكز النفوذ القريبة من رؤساء مجالس القرية.

من ناحية أخرى، أكدت النشاطات الموازية هذه على الفعل الإيجابي للسباحة الجديدة، وانعكاساته التي تفجر طاقات الإنسان وتؤصل الثقة به، وتساهم في المقام الأخير بخلق مجتمع جديد قادر على الوقوف في وجه متاعب القرية المستقبلي.

مرت أيام قيظ وبرد ومطر، والسابحون سابحون، فياضون بالآمال والتعب الجميل، حتى جاء شتاء غزير المطر، آثار هياج النهر الذي صار يحمل الكثير من الأجسام الجارحة المرمية هناك، حركة السباحة لم تتوقف... لكن البعض توقف ولم تستقطب ذلك الانتباه كثيراً.

بعد رحيل المطر الغزير وهياج النهر، لم يعد المنقطعون لممارسة طقوس السباحة عكس التيار. بعضهم صمت. آخرون حاولوا فلسفة انقطاعهم من خلال الحديث عن أسباب صحية بأسلوب لم يخل من المناورة.

أثار هذا التصرف الامتعاض، خصوصاً وأن بعض المنقطعين كان قد لعب دوراً في تكريس اتجاه السباحة الجديد.

وقت آخر مر، لوحظ بعده آخرون قد توقفوا، وانتقلوا بطريقة تشبه التسلسل إلى معسكر المنقطعين. ولم يبدر عن هؤلاء أي توضيح أو تبرير لانتقالهم.

–لم نرتح لما جرى، لكننا أعلنا في ذات الوقت أن درب السباحة شائك وطويل، ولا مناص من تساقط البعض عليه. وأكدنا على المتابعة برغم مستجدات الظروف.

هذه المستجدات حملت إلينا بعد عدة أيام بعضاً من المفاجأة. فقد أصيب جدار تصميمنا بشرخ حين شاهدنا عدداً من المنقطعين يسبحون بالطريقة التقليدية.

تنادينا لاجتماع، شاب المجتمعين فيه بعض الحيرة والتساؤل. حاولنا تحليل ما جرى ورسمنا خطوطاً عريضة للمواجهة ولإنجاح الاستمرارية.

لم تضع خططنا نهاية للمتسربين من فريقنا.

غاب واحد، علمنا أن اتصالات خفية جرت معه، اقتنع بعدها بالانضمام للفريق الآخر ليتسلم منصباً رفيعاً هناك.

ثم غاب آخر، حيث تم إيفاده على جناح السرعة إلى قرية بعيدة ليدرس على نفقة الفريق الثاني ويتخصص– كما قيل وأعلن جهاراً– في الإدارة الحديثة للسباحة مع التيار...

لم يصمد بعضنا أمام الإغراءات الملونة، فقد تكررت السبحة– انتقل واحد ليشغل منصب الناطق الإعلامي باسمهم.. وواحد، مستشاراً فوق العادة لرئيس الفريق.

وواحد... وواحد... حتى لم يبق أحد.

وحدنا... بقينا، أنا وعبد الله، صديقي التاريخي، جاري الذي كبرت معه، ودرسنا معاً، عشقنا معاً، كتبنا الشعر

معاً، ورسمنا تطلعات متطابقة.. متواشجة.

وحدنا... بقينا. عبد الله وأنا نتابع السباحة صعوداً، محاطين بالشماتة والاستخفاف، وأحياناً بالرثاء والتأسف والحزن.

فترة قصيرة انقضت، قبل أن جاءني عبد الله ذات غروب. تمشينا سوية على ضفة النهر، توأم قريتنا.

سكون المغيب زرع غمامة أسى في الأفق. صوت حركة النهر أوحت برجع أنشودة مهيضة.

حدثني عبد الله بصمت عن الأطفال والتعب واللقمة والعمر الذي يسافر محتشداً بالانكسار.

توقف بغتة عن كل شيء.

حدق بي، وفي عينيه دمعتان حمراوان مقهورتان كبيرتان، كبيرتان بحجم كرتين أرضيتين.

غادرني عبد الله وخطواته ترسم تضاريس عذاب داخلي أكبر من الوصف.

غادرتُ كل شيء إلى النهر.

استقبلني النهر بحميمية حبلى بالبكارة والنقاء والتوحد.

سبحت مغلغلاً بشبكة من مشاعر غامضة، مشحونة بكبرياء مقهورة.

سبحت وأطرافي تشق التيار بحدة وقوة سحرية.

رأيت التيار يحاول أن يتفادى جسدي...

سبحت صعوداً... صعوداً...

أحسست أن قدمي تذوب وتغادر جسدي، ثم ساقي كلها.

انتقلت عدوى هذا الإحساس إلى أعضاء أخرى من جسمي.

ها أنا أتابع... صعوداً... صعوداً.

عندما نظرت ورائي.. لأستكشف ماذا هناك، لمحت بعينين مثقلتين بالتشوش أشباحاً صغيرة تسبح في اتجاهي. كررت النظر وتأكدت مما رأيت.

–تساءلت عن مجيء هؤلاء. ترى، هل هم آتون لإنقاذي وإرسالي إلى متحف من المتاحف أم أنهم آتون لهدف آخر؟؟!!.

لا أعرف الجواب، لا أعرف الجواب.

لكن شعوراً من الرضى هيمن علي:

ثمة من يسبح عكس التيار...!

❑❑❑

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

بلاغة الروح – أداء الجسد

قراءة في مجموعة تحولات

يستقطب الاتجاه الفنيّ المنبثق عن رؤية جمالية شكلاً من التعبير ينسجم مع ما يقتضيه الاتجاه الموضوعي، أو نوع الطرح الفكري للمرسل –الشاعر هنا– وقد أخذت مكامن التعبير في عصرنا الراهن تميل إلى الدوران في فلك يمثله موقع من مواقع التكوين الحضاري الفني والمعرفي، وهو ما اكتمل بناؤه أو ترامت مساحة حضوره إلى قلب المخزون الثقافي للحاضر، ويقيم المغترف منه علاقة تثاقف أو تلاقح مع عناصره سواء أكان هذا التكوين وافداً عبر مجاهيل الزمن وامتداداته السحيقة في الماضي، أو كان قريب المأخذ حاضر الأثر مما سبق من تجارب لم تغرب شمس حضورها عن جسد الثقافة الملتحم. وكل هذا يقع في مجال التراث، الذي يثبت حضورها في جسد أي تكوين إبداعي عبر علاقات تناصية تفاعلية تحتسب الإضافة للمتفاعل مع ارتفاع درجة الاجتهاد في التصرف بما يرد منه لبنات تنتمي إلى السابق. أما المجال الآخر، الذي يوازن عملية التفاعل مع المنجز الأحادي المنشأ، فهو ما يرد من تجارب الأمم الأخرى وتكوينها الحضاري، الذي قد لا ينفصل التكون التراثي عن الإفادة منه أو التفاعل معه إلا أن ما يفرزه من أثر وهو خالٍ من التفاعل مع المنجز من التجارب الإبداعية في التراث –البعيد أو القريب– لا يساوي، تحت أي ظرف، ما يقع الاحتكاك به على نحو مباشر؛ لينتج تركيباً إبداعياً كان له فضيلة المساس بالأصل من دون توسيط قناة تفرض رؤيتها واختلافها بانزياحها عن الأثر الأول.

ولا يلغي الانجذاب إلى قطب فكري أو إبداعي مقدار الإضافة، التي تقدمها أعمال إبداعية تنهل من مصدرها رحيق مادة الأصل لتقدمه إنجازاً، لا يعزز الانتماء إلى المصدر إلا بمقدار ما يثري مادته ويقدم من خلاله رؤيا، تقوم بترحيل أثره من القارّ الثابت إلى الجاري المتحرك مع ضمان قابلية الارتقاء من الحاضر غير الحافل بالوجود الملموس المسبق تكونه.

وهذا ما سعى الشاعر د.محمد راضي جعفر إلى تأكيد حضوره عبر مجموعته الشعرية "تحولات الروح" الصادرة عن اتحاد الكتّاب العرب، دمشق "2001"، التي ارتبطت بالتجربة الصوفية واستقطبتها عناصر الإشعاع فيها، بوصفها أكثر المناطق –الاعتقادية الإبداعية– خصباً للانطلاق نحو آفاق تعبيرية رحبة تتناسب مع نوع الخيال المتسم بالسعة، لدى الصوفية، كونه يُري "ما تعجز العقول والحواس عن إدراكه، فليست عين الخيال سوى البصيرة التي تتعمق في طبيعة الأشياء"(1) لذا لا يمكن التعامل مع معطيات هذه المجموعة الفنية على نحو يبيح الظن باعتباطية الصياغات البنائية فيها، ومكامن التعبير التي تستوعب توجهاتها الفكرية الجمالية. وأول ما يقع تحت بصر وتبصر المطلع على هذه المجموعة هو العنوان الرئيس، الذي يحتل مرتبة خاصة بين عنوانات قصائد المجموعة إذ كان معبراً كلياً عنها، مما يعني أنه يشغل وظيفة أخرى غير الوظيفة الخاصة المرتبطة بوقوعه موجهاً لقراءة قصيدة من قصائد المجموعة بمعنى أنه ينتقل من الخصوص إلى العموم، فيفارق بهذا فرادة تمييز القصيدة التي يسمها بميسمه، إلى تعدد يدخله في مجال الإبراز لعمل متعدد المفاصل يمثله مجموع القصائد التي تكوّن المجموعة.

ولا يسعنا في هذه التجربة الخاصة إلا المكوث في دائرة العنوان بوصفه نظاماً دلالياً يحمل في طياته قيمة أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية كما يرى بارت(2) فضلاً على القيمة الجمالية التي لا يغيب عن عمل، كتحولات الروح، يعكس هماً روحياً لا يفارق الإفضاء به، على نحو جمالي، الصدور من الذات إلى الآخر الحاضر الغائب في عملية التخاطب الروحي المعزز بالقيمة الجمالية، التي يفارق فيها الإفضاء طبيعته العفوية ذات الانثيال الاستدعائي من دون صياغة، تصل إلى درجة من درجات الاهتمام بالنظام الأدائي.

ويمكن الاستناد إلى رأي ليسنغ Lessing في تعزيز خصوصية العنوان في هذه المجموعة إذ يقول: "ينبغي ألا يكون العنوان مثل لائحة الأطعمة فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته"(3) وذلك كونه الإشارة التي تدلنا على فحوى العبارة وهي تضمر السر المنطوي داخل تلافيف النسيج التعبيري انسياقاً مع السلوك الصوفي، الذي يؤثر الباطن فينشر عليه جلابيب الظاهر.

وكما هو ظاهر فإن "تحولات الروح" مكون من لفظين يرتبطان بعلاقة لغوية –تركيبية هي الإضافة تحولات "مضاف" + الروح "مضاف إليه" وهذا التركيب النحوي الظاهر ينطوي على تركيب دلالي خاص، ويتجلى ذلك باستغوار الأساس الصوفي الذي منح منه هذا التركيب موجهاً بإرادة الشاعر واختياره، فكان تكويناً مختزلاً مجملاً يشير إلى تكوين متسع مفصّل هو المجموعة بأكملها "فالروح الإنساني هو اللطيفة العالمة المدركة من الإنسان الراكبة على الروح الحيواني، نازل من عالم الأمر، تعجز العقول عن إدراك كنهه وتلك الروح قد تكون مجردة، وقد تكون منطبعة في البدن"(4) ويمكن التسلسل إلى معرفة دلالة التحول عبر الإحاطة بما تبرزه دلالة "الحال" التي تسوّر التجربة الصوفية، فالحال هو "ما يرد على القلب من غير تعمّل ولا اجتلاب.. وقد قيل الحال يغير الأوصاف على العبد"(5) ويعرف بكونه "معنى يرد على القلب.. من طرب أو حزن أو قبض أو بسط.. فإذا دام وصار ملكاً يسمى مقاماً فالأحوال مواهب، المقامات مكاسب والأحوال تأتي من عين الجود والمقامات تحصل ببذل المجهود"(6) وبسعي يتجاوز حرفية ما تدل عليه هذه المصطلحات والدلالات، تأثراً بمفارقة الصوفية لحرفية الوجود والموجودات مهما كانت طرائق تلقيهم لها، يمكن الكشف عن أن هذا العنوان الذي يمزج بين الحال والروح يضمر مقصداً يتجه إلى محاولة تكريس مقام جمالي ذي تجربة إبداعية توازي التجربة الصوفية الروحية السلوكية فالحال لم يعد قادراً على ما هو عليه في التجربة الصوفية بل أصبح تحولاً تدخلت الذات في محاولة تطويعه ليناسب الغرض الجمالي المرتبط بالروح، غير الخارج عن طبيعتها الشعرية المتفاعلة مع تجارب الواقع فالأحوال التي هي مواهب تدخل مجال المكاسب وتفعيلها "تفعلها" لتكون مقاماً روحياً جمالياً مكتسباً عبر خزين ثقافي ورؤية إبداعية استجابت للواقع والخيال والشعور، وأما الجمع في "تحولات" فهو استجابة لتعدد الأحوال والتجارب من ناحية الموضوع وهي استجابة تعددية لتعدد مفردات المجموعة من ناحية التشكيل الفني.

الفاعل في تكوين هذه الأحوال وتفعيلها هو الروح، التي تنتقل من حال إلى حال آخر من هنا يمكن عد الروح بليغة في إيصال مغزاها الفني –الفكري، عبر بديلها الدال جمالياً وهو الجسد المرتبط بما تدل عليه العبارة، عندما تعنى البلاغة "أن يبلغ المتكلم بعبارته كنه مراده من إيجاز بلا إخلال وإطالة في غير إملال"(7) ويبدو أن هذا أحد أسباب سمة الإيجاز والاختزال في قصائد المجموعة المكثّفة، المنسجمة مع طريقة الإفضاء الصوفي، "الضيقة العبارة كلما اتسعت الرؤيا"، على وفق نظام يمكن أن نحدده بـ:

المرسل		الرسالة		المرسل إليه
الروم/ الذات	←	الجسد "الذات"	←	الروح/ الآخر
مغزى + ذوق		صور – تخيل		معنى + تذوق
		مشاهد –استذكار		

فالمرسل هنا الروح المستغرقة بتصوفها، وانحيازها إلى الصفاء والتعالي الشعوري حتى بالافتقار إلى التجربة الصوفية الشاملة سلوكاً وتفكيراً، وهذه الروح هي ذات الشاعر التي تضمر بتقديم الروح، لتكون ممثلاً عن الذات، مقاصد لا يخالطها نزوع أو خاطر يخرج عن جوهرية صفائها واستقلالها عن الرغبات والنوازع الزائلة لتقوم بدورها بإرسال مغزاها مع حضور الذوق فتقدم هذا المغزى على أحسن هيئة. وتكون الرسالة مدعمة بحركات الجسد وفاعليته مع ما يتصل به. والشاعر تارة يبرز بجسدٍ ينسبه إليه وتارة بجسد يخرج عنه وثالثة بجسد آخر يتقنع به. ولصياغة الرسالة فنياً بإظهار التنفيذ الجمالي –الموضوعي للتجربة الحياتية قطبان أساسيان: –واقعي من خلال المشاهد مستذكرة وحاضرة، وخيالي بالصور المفترضة. وما تعد به هذه الرسالة يتوجه إلى الروح لدى الآخر "المتلقي" الذي يتفاعل مع اتجاه الروح ويتذوق جمالية الأداء.

ما تبقى لنا هو إكمال الدائرة بإبراز معنى الجسد هنا بوصفه الظاهر المتصل بالحواس لدى المتلقي فضلاً على المرسل نفسه "لأن الجسد هو في الواقع، في حالة مشهدية دائمة إزاء الآخر، أو إزاء نفسه" كما يقول بارت(8) ولكن الجسد لا يقف عند

وظيفة الظهور البصري وما يساويه أو يقل عنه من إثبات للظهور بحواس أخرى كالسمع والشم واللمس، إذ أن له حضوراً ذهنياً يجعله يمتد إلى مجالات أُخر قد لا تدركها الحواس، ولكنها تتعامل معها من خلال القدرة على التخَيل ورسم الملامح بمقايسة التجربة الحاضرة بما يغيب عنها، لأن "ثمة أجساداً كثيرة في الواقع"(9) وهذا ما يترك الفضاء منفتحاً وواسعاً أمام المبدع ليصب ملامح عالمه الغني عبر تفاعل الذوات؛ لتأكيد سطوة الجسد في الحضور الملموس وقدرته على تمثيل المعنى والإيحاء بالمغزى.

بعد هذه المهيئات، الضرورية لدخول العالم الشعري الذي تبرزه المجموعة بنصوصها، تخطو باتجاه معرفة ما تدخره النصوص وما توحي به من عناصر جمالية ودلالات تبرز خصوصية التجربة التي تحاول إفشاء أسرارها جمالياً، لنرى تحولات الروح وبلاغتها في أدائها عبر الجسد ونقف على مصادر استشعار التجربة بالنسبة للجسد على وفق ثنائية اللذة والألم، ولكل طرف من هذه الثنائية طرف يحضر على مسرح الجسد بغياب ضده. وضمن دائرة اللذة ندخل إلى تجربة الخمرة الرمزية عبر تجسيد حضورها في تجربة معاشة يتربع على تكوينها النصيّ عنوان (حفل)

هو ذا الدير يا نديم فصفق
وانعطف نحوه خفيف الرأس
فتحت بابه علينا ففاضت
(نفخة الكأس من فم الشماس)
ودخلنا رحابة فرقصنا
رقصة الوالهين بالأجراس
ثم جاء السقاة.. كل غلام
خده مثل خمره.. وردُ آس
قلت خلو المدام عني فإني
أسكرتني حرارة الأنفاس (تحولات الروح: 11)

وأول ما ينتابنا من إدراك لحظة الاطلاع على هذا النص، قدرته على استعادة نموذج تجربة اجتماعية ذات صفة طقسية تزدوج فيها رؤى اللذة الجسدية الصرف بشرب الخمر واللذة الروحية عبر الجسد، في اجتماعٍ صوفي تسكره نفحات الاقتراب من جنة التوحد، ولهذا النص قدرة تناصية تقربه من استحضار التجربة بما سلف من الشعر المرتبط بذكر الخمرة سواء أكان نؤاسي المنحى في انحيازه إلى الخمرة ولذة شربها أو صوفي التناول لرمزية الأداء بها لوصف سكر الاقتراب من نيل المرام.

إذن فنحن أمام جسد تاريخي – اجتماعي يتقنع به الشاعر –الروح– ليؤدي المعنى:

فالذات تصطحب ما يؤنس وحدتها ممثلاً بالنديم حين تسعى لدخول (الدير) في إشارة إلى ازدواج التجربة دنيوية –دينية. فالدير هنا بديلٌ عن الحانة في الواقع الخمر لذا فهو يكتسب صفة التنزيه عن الوقوع في دائرة الإثم الخمري، ويتمثل الجسد لنا متحركاً (سعياً نحو الدير) متكلماً (يخاطب النديم) شاماً (متمتعاً بنفحة الكأس) رائياً (يرجع الرائحة إلى فم الشماس) متحركاً على نحو احتفالي غير معتاد (الرقص الجماعي، الواله بالأجراس وصوتها المطرب) مشاهداً بنشوة وشهوة وترقب مجيء السقاة؟ مستمتعاً بمشاهدة الجمال (كل غلام أحمر الخد كوردة الآس) وتقفل دائرة الرحلة الجسدية بما يرجع الدلالة إلى دائرة الروح في ترفعها عن استغراق الجسد في اللذة أو الإقفال جاء بذكر الكلام كما بدأ:

قلت خلو المدام عني فإني
أسكرتني حرارة الأنفاس

وقد يهجس من عبارة (حرارة الأنفاس) حضور حاسة الشم التي كانت فاتحة الدخول إلى التجربة في البدء، إلاَّ أن تركيب (حرارة الأنفاس) غير المجسدة أعطت دلالة الالتصاق الشعوري الموصل إلى حضرة الروح بنواتج السعي الجسدي غير الخائض بما يعطل اللذة عن الوصول إلى الروح عبر مكوثها في موقع الجسد.

وفي تجربة اللذة المفتقدة، التي لا تدع مجالاً لحضور الألم؛ لأنها تحتفظ بشذى الذكرى المدخرة للذة لا تعادلها أخرى ولا يتكرر حضور ذوات غير القائمين على إرساء حدوثها الأول:

تعثر على (غياب):

كنا مراياهم.. وكانوا لنا

في سحر الأذكار جلاسا

دارت علينا كأسهم مرة

فما شربنا بعدها كاسا

ومذ سرى النجم شمالاً بهم

لم نر يوماً بعدهم ناسا (تحولات الروح: 19)

إن محور الإنس هو الذي يشيد معمارية هذا النص ولا حضور للجسد إلا عبر استشعار أثر هذا الإنس الذي يرتبط بفعالية الاجتماع المنسجم المتوحد على نغمة التآلف من (الأذكار) ولذة السكر الشعوري الناتج على الامتلاء الروحي والجسدي بحضور الذوات، دلائل الإنس، إيقونات الأمان. ولهذا فإن افتقارهم، مع حضور طيف الاجتماع بهم، لا يجعل لغير ندرة ما منحوه من عاطفة وسلوك، أية قدرة على استعادة نموذجهم لترفعهم عن التشاكل مع من يشتركون معهم في النوع كونهم أُناساً، وقد حضرت البلاغة التي عمدت إلى إثبات هذا الارتفاع بوصف غيابهم بـ (سرى النجم شمالاً بهم) لتمنحهم وجوداً أثيرياً، يؤدي معنى سموهم.

وتستكمل اللذة الجسدية الرامزة إلى انتشار الروح باستغراق الحواس في تجربة خمرية – شهوية مزدوجة الأثر جسدياً موحدة الأثر روحياً سمة تميز الذات بإزاء الآخر الذي تنفصل عنه الذات لترتقي مرتبة أكبر بعد أن بدأت في رحلة جماعية ففي (ذكر):

يفتح الليل حوانيته

سراً فإن سلو بلا ساق

فيه نداماي لهم أسوة

بي: أسوة الفانين بالباقي

يسقونها صرفاً.. وما همني

إني أسقاها بأشواقي

ويتقون سكرة المنتهى

وليس لي من سكرتي واقي

فإن صحوا، غبت وحيداً وقد

شربتها من شفة الساقي

فمع أن البعد الصوفي واضح في ما يشير إليه هذا النص من مشهد جماعي باتجاه واحد يظهر بشكل شفاف منظراً خمرياً، هو البعد الوهمي، يتراءى منه مشهد الوله والمجاهدة وإظهار ألوان الوجد ذي الأثر المسكر على الجسد وحواسه، وهنا تبرز أفضلية الذات وعلو همتها إذ لا تشترك مع الآخرين في محدودية همتهم واكتفائهم بمرتبة أدنى من مرتبة الوصول إلى الغاية، وهي الاتحاد بالمتعالي البعيد المنزه وتميز الذات واضح من البداية فهو أسوة الندماء (أسوة الفانين بالباقي):

لذا فإنهم يسقونها صرفاً.. وما همني

إني أسقاها بأشواقي

بمعنى أن خمرته منه ولا تأتي بعملية انتقال مصطنعة سواء بالشراب، وهو الظاهر الرامز أو الرياضيات والمجاهدات، وهي

الباطن المقصود ولكن لكل ذات إمكانيتها وقدرتها الفاعلة التي تتوقف بهم عند الحصول على لذة السكر، وتتجاوز به إلى اللذة الروحية العظمى وهو الاتحاد على أكمل صورة وأشهاها:

فإن صحوا.. غبت وحيداً وقد

شربنا من شفة الساقي

فالعروج كان منفرداً والحضور والاتحاد كان غياباً عن الجمع وأُنساً بالاجتماع.

وفي تجربة الغزل وهي جامعة للشعور باللذة والألم، نجد في جانب اللذة ما يفتح أُفقاً لذياً بعيداً عن الرغبات الزائلة المحصورة بالجسد مع أن الجسد هو المجال المدرك لتحقيق هذه العلاقة القائمة على الاقتضاب والإيحاء بين طرفين: المحب المستغرق فيمن أحب حتى ضياع كل الموجودات واختصارها فيه، والمحبوب الثابت المقصود مع اتسامه بقدرة العطاء والإغناء وجوهره السامي البعيد عن الإدراك حتى الذوبان بقطبه الآخر. وفي المقطع الأول من قصيدة تحولات الروح، يبرز مثل هذا الوصف في:

غابت عن العين الجنائن بغتةً

لكن وجهك ماثل بجواري

ها إنني أتلو عليك قصائدي

وأفض دون تردد أسراري

فإذا سكت –وكل ما بي عاصف

داعبت –لصق جوانحي–أوتاري

وإذا عصفت –وكل ما بي ساكن–

أطفأت –غب تمردي –إعصاري

وكذلك تمنح غربتي أحوالها

نار الفرات وسلسبيل النار (تحولات الروح: 36)

فالأُفق التعبيري يقوم على علاقة التضاد الموجب بين طرفي المحبة: –العاشق والمعشوق (المرأة المثالية) وتوحي الدلالة المستخلصة من أداء جسدي بتجربة جسدية غير خالصة لأنها تنأى عن الوصف المشهدي المدرك إلى إيحاءات تنتمي إلى حيّز تشخيصي (إنساني) تارة وأخرى تنتمي إلى عناصر الطبيعة مع ارتباطها بالجسد عن طريق التلازم الكنائي بين المكنّى عنه والمكنّى به، فغياب كل عناصر الوجود ولا سيما المرتفع مكانه منها (الجنائن) فجأة دون تمهيد، يشير إلى الاستغراق بذات تستوعب كل الحواس

والأفكار (لكن وجهك ماثل بجواري) والمشهد الجامع بين الحضورين حضور الذات والآخر المحبوب يوحي بإيجابية الذات تجاه الآخر (قراءة القصائد وفض الأسرار) أي تقديم الذات بما تبتدعه وتطرحه للخارج (الشعر) وما تبطنه وتخفيه عن الخارج (الأسرار) ويمثل اكتمال التقديم وصف (دون تردد)، لكن هذه الإيجابية الفعلية الظاهرة تبطن سلبية تجاه فعل الآخر المؤثر دون وساطة فعل ظاهر فالتأثير يشعه الوجود نفسه لا الفعل ولذلك ينتقل مجال التعبير إلى أُفق يغادر فيه العلاقة المشخصة إلى العلاقة الطبيعية العائدة على فعل الجسد وتقوم كما قلنا على التضاد الإيجابي حين تكون فيه المحبوبة هي المؤثر الفاعل ويكون المحبّ هو المتأثر.

ولهذا الفعل الموجب سمة اللطف والإصلاح فالسكون يقابله المداعبة (بالأوتار) التي يمكن أن تكون معادلاً للمشاعر أو ما يثيرها من فعل جسدي موحى به غير مصرح. والعصف يقابل بالإطفاء. وهذا التضاد في الفعل بين الطرفين يقابله تضاد بين ظاهرة ما تبديه ذات المحب وما يكمن داخلها فالسكون الظاهر يخفي كلاً عاصفاً، والعصف يبطن كلا ساكناً. وهذا العلاقة تكشف عن توحد في ذات المحبوب وازدواج في ذات المحب، وهو ما ينسجم مع طبيعة التحول تأكيدها للروح. وكل ما يريد من الماح لهذه العلاقة المكونة لصورة منغلقة على ذات مع حيّز من التوسع، يغادر برقيه التكوين الصوري الشعري، ويرتبط بعلاقة تمثيلية على نحو تشبيهي بما تكابده الذات المتصوفة مع أحوال غربتها، التي تكتنف حضوره فيها وغيابه عن الاتحاد بسوى

مقتضياتها. وتكون مزدوجة التأثير بفعل تضادي طرفاه الألم واللذة المعبّر عنهما بعنصري تكوين العالم المتضادين (الماء والنار) في (نار الفرات، وسلسبيل النار) في تعبير طباقي نادر يقوم على إضافة الصفة إلى ما يضاد موصوفها النار (موصوف) + الفرات (صفة)، وسلسبيل (صفة) + النار (موصوف). وإمعاناً في توحيد التضاد عمد الشاعر إلى مواشجة التركيب عن طريق علاقة التضايف بين الصفة وموصوفها.

في جانب الألم تتحرك الروح عبر الجسد الذي يتلفع بأكثر من صورة، أوضحها حضوراً صورة الجسد التاريخي حين يكون قناعاً تتحرك من خلاله الذات بل كياناً ترتبط به الذات حين يكون ماثلاً أمامها توصله بها أعظم الوشائج:

مات مسموماً أبي

قال حواري عتيق

ملك أهدى له بعض العسل

ريما دس به السم

ففي الشرق العجيب

يرتدي الموت قميصاً من عسل (تحولات الروح: 72)

فالإشارة هنا تتجه إلى جسد طاهر نالته المؤامرة غدراً في حادثة تاريخية معروفة لم يشأ الشاعر الكشف عن مسرحها الصريح لزيادة في طبيعة الإخفاء اللازمة لهذا النوع من التعبير المنطوي على مؤثرات الألم والمتشكلة عبر تجارب متعددة: – الأولى يمثلها الفقد (مات)، والثانية يمثلها سبب الموت المؤديّ جسدياً والمروع روحياً (مسموماً)، والثالثة الوشيجة (أبي) أما رابعة هذه التجارب فيضمها الاكتشاف (ملك أهدى له بعض العسل) ويأتي التعليق الماضي الصادر عن حواري قديم ليؤكد حقيقة مرة متصلة الامتداد زمنياً مع تحديد الجهة (في الشرق العجيب) وتكتمل دائرة الألم عندما (يلبس الموت قميصاً من عسل) وتغدو عناصر إثارة اللذة كالعسل أداة للموت ووجهاً من وجوهه. الألم هنا توزع على أكثر من ذاتين واحتلّ أكثر من مجال. فالذات جسد الأب الطاهر المستشهد بالسم والابن الفاقد المتفجع بالموت وكيفيته، أما مجالاته فتتوزع على هذين الذاتين: –المغدور بها دون أن تدرك ثأرها ولا ترى بصيصاً من الأمل بحصول القصاص على الأرض، والابن العاجز عن تغيير المصائر وتحقيق رغبة الأب في نشر العدالة ووجهها المشرق.

وحين يتحول الألم إلى انتظار لقادم مجهول يكمن في أكثر من صورة ويتخذ الجسد أكثر من هيئة لتحقيق رغبة ذلك المجهول، الذي قد يكون الموت كما تعنون القصيدة متنها التعبيري (الموت والحياة) لتشير إلى تجربة الموت الروحي مع بقاء الجسد آلة لتلقي الصدمات وهي تمخر عبابه وصولاً إلى جزيرة الروح وفيها تتحقق غاية الألم الروحي من موت افتراضي يضغط عليها حدّ السحق:

كأنما قرعت أجراس ليالينا السكارى

وارتحلت

هانحن كاللصوص خلف عتمة الأسوار

ننتظر السل وعجز القلب

والسرطان وانتكاسة الكلى

وجلطة الدماغ

فلا فراغ

يفصلنا عنه فإن السرطان

يحل كالشيطان

في الشعر والشعر

وفي الجلد وفي الجليد (تحولات الروح: (46–47)

فتحقق الألم المنتظر يتخذ أكثر من صور جسدية عندما يتحسس الجسد المعاصر هذه الصور المرضية المرتقبة التي يؤدي السرطان فيها دور العامل الأكثر فتكاً بالجسد ويرتبط بما يفتك بالروح وهو الشيطان الذي يحل في الروح (الشعر) بالكسر والجسد (الشعر) بالفتح وفي الجلد (الجسد) والجليد (الطبيعة) ويصرح بالألم لوصف الحال الجسدية المتوسلة، بعد اندماج الحاجة الجسدية بالحاجة الروحية، بالرفيق الأعلى أن يقرب يوم الخلاص والانتقال من الدنيا المحدودة إلى العالم الآخر المطلق:

تجرني إلى البراري قدمي

فارتمي من ألمي

تحمحم الجبة من جوع

فاعدوا حافياً حسير

[أسعى إليك سيدي

فخذ بأنفاسي ولا شفق

على عبدك يا رحيم] (تحولات الروح: 72)

فقد تكون عبارة (لا تشفق) نوعاً من الخروج عن طقس الابتهال لكن السعي إلى المقصود المقدس، مع اقتران فعله المخلص (فخذ بأنفاسي، وبوصف يا رحيم) يجعل من العبارة آنفة الذكر حالة إيجابية باتجاه العالم الآخر الخالد وسلبية باتجاه عالم الحياة الزائل. ولا يقف الأداء الجسدي لمقاصد الروح عند الدلالة والتحقق على جانبي اللذة والألم فثمة جوانب أخر قد ترتبط بهذين الجانبين في أكثر من ملمح ولكن بعضها يتجاوز هذه الثنائية إلى أُفق مرتفع يفوق استشعار اللذة أو الألم. ولا سّيما فيما يعبر عن مجال التسامي والتعالي، حيث ترتفع الذات عمّا يجاورها من الذوات من دون أن تكون وسائل الارتفاع مما تشترك به الذات مع غيرها وهنا تبرز الصورة الكاملة لما تسعى الروح إلى تحقيقه ولو بوسائل ترتبط بالجسد:

لا تسقهم قلبي

فلي في الهوى

كأسان من خمرٍ

ومن وجدِ

ودع لهم فضلة قارورتي

فإن فيها

نفحة الخلدِ. (تحولات الروح: 31)

❐

الهوامش:

(1)–الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي. د.محمود قاسم، حاشية (1): 79 نقلاً عن تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية (ابن عربي): 141.

(2)–سيمياء العنوان، د. بسام قطوس: 37.

(3)–م. ن: 42.

(4)–كتاب التعريفات للشريف الجرجاني: 112.

(5)–اصطلاح الصوفية لابن عربي، في رسائله: 3 نقلاً عن تأويل الشعر وفلسفته: 257.

(6)–كتاب التعريفات: 81.

(7)–حسن التوسل في صناعة الترسل، للحلبي: 101.

(8)–مقابلة مع رولان بارت، الفكر العربي والعالم، ع7، صيف 1989: 146.

(9)-م.ن: 143.

فائز الشرع – العراق

□□

قراءات... قراءات... قراءات

خطوات نقدية

مع رواية ((اختياراتي والحب))

للكاتبة : ضياء قصبجي

كثيرة هي الروايات التي اختارت مرحلة الدراسة الجامعية إطاراً زمانياً لها، ولعل ذلك يعود إلى أن هذه المرحلة هي موسم الخصب والتفتح، أو موسم تلمس الذات لبدايات نضجها العقلي والوجداني، من خلال اكتساب المعرفة واكتشاف الآخر، وما يرافق هذا النضج من تحولات ومفاجآت وانتكاسات، ودهشة مشروعة أمام تغير الحقائق وتبدل المفاهيم.

ورواية (اختياراتي والحب) للكاتبة القصصية ضياء قصبجي ترصد حياة بطلتها غالية ضمن إطار هذه المرحلة، ولذلك يمكن أن نصنف هذه الرواية بأنها رواية شخصيات لا رواية أحداث.

وهذا النوع من الكتابة القصصية كثيراً ما استهوى الكاتبة ضياء، وأبرز مواهبها في تحليل دخائل الأنثى والغوص في أغوارها المجهولة، ورسم ما يعتريها من تفجرات في المشاعر وتقلبات في الأحاسيس.

وإذا كان هذا الإطار الزماني يحتل أربع سنوات من أواخر الستينيات، فإن الإطار المكاني هو مدينة حلب التي كان لها أيضاً تأثيرات بالغة وانعكاسات مستمرة في وعي البطلة غالية وفي بنيتها الوجدانية بشكل عام.

تنتمي غالية إلى أسرة متوسطة الحال، متآلفة، تسكن قريباً من قلعة حلب، وحين تنتسب غالية إلى الجامعة لدراسة الحقوق، تشعر بالفرح والبهجة، لأنها وضعت قدمها على طريق تحقيق ما تطمح إليه من مستقبل علمي وأدبي. إنها منذ البداية تؤكد أنها ليست إنسانة فارغة تقودها الحياة كيفما تشاء، إنها معتزة بوجودها الخاص، وكينونتها المتفردة، واستقلالها الذاتي، لا سيما وهي الأنثى التي ورثت التبعية للرجل والاحتماء بخيمته، كما تؤكد تبنيها لكل ما هو ثابت من القيم مغروس في الطبيعة الإنسانية، كالإيمان بالله، وحب الخير، بدءاً من الأسرة وانتهاء بالمجتمع. وليس غريباً أن تكون خفقات الحب الأولى بداية تعرف الإنسان إلى ذاته وإلى الآخرين وإلى العالم. فمنذ المحاضرات الأولى للدكتور ماجد مدرس إحدى المواد في كلية الحقوق. يثب في دخيلتها شيءٍ غامض يتوهج وينطلق، ولم تتأخر في فهم أنه الحب، ولم تتردد في أن تغرق في لججه الساحرة، وكأنه أول حق من حقوقها، أو لنقل من اختياراتها.

وكأن غالية ليس لديها الوقت لكي تسكن بيتاً لم يكتمل بناؤه بعد، ولم يفرش بكل ما هو مريح، فها هو ذا ماجد في أوج الاكتمال، إنه وسيم الشكل، آسر الشخصية، أستاذ في الجامعة، وهكذا من غير مناقشة أخذت غالية تسجل عواطفها المباغتة على شكل مذكرات يومية، حتى غدت هذه العواطف وقوداً لميولها الأدبية التي تبحث عن موضوع.

ولكنها مذكرات لن تظل حبيسة أدراجها، بل ستبعث بها إلى الدكتور ماجد من غير توقيع، لعلها تحرك قلبه وتلفت نظره إليها.

وهكذا تبدو غالية منذ خطواتها الأولى جريئة في سلوكها، صريحة مع نفسها، لا يعتريها شك ولا تحفظ، ولا تحاول أن

تتساءل عما إذا كان ما تنقاد إليه نزوة أملاها جموح المراهقة، أم حباً راسخاً أملاه الوعي والتعقل، لا سيما وقد حدث أن تعرفت إلى زميل لها في الجامعة اسمه علاء، تقرأ في عينيه وفي تصرفاته ميلاً عاطفياً إليها، وتأنس به، وتصفه بأنه (الشاب الذي لا يخلو من جاذبية وذكاء وفتوة).

ولكن هذا الأنس بعلاء والاطمئنان إليه والثقة بمشاعره لم ترق إلى أن تحدث في تفكير غالية نوعاً من المفاضلة الرصينة بين ماجد الذي يكبرها بسنوات ربما تؤثر في مدى التفاهم والانسجام، وبين علاء الذي يقاربها في السن ويشاركها في مسيرة الحياة. وهذا الأمر يضعنا أمام تساؤلات كثيرة، أكانت غالية شخصية قصصية قد رسمت مسبقاً وحددت ملامحها من قبل الكاتبة، حتى استلبت منها القدرة على التفكير الحر، أم إن غالية من الغفلة والسذاجة والغرور بحيث أرادت أن تتحدى أنوثتها، وأن تثبت أنها جديرة أو مساوية في القوة لمن يتفوق عليها في السن والثقافة والمنزلة والجنس، أم إن اختيارات غالية لا تعدو أن تكون اختيارات أنثى متوفزة المشاعر، جائعة إلى الحب، لا أنثى عاقلة متوازنة، تعرف كيف تضبط كيانها وتتحكم في عواطفها، فها هي ذي تسارع إلى كشف قناعها أمام الدكتور ماجد، وتدعوه إلى جلسة في مطعم، فيستجيب على الرغم من أنها عرفت أنه خاطب لفتاة اسمها سمية، وها هي ذي تدخل غرفته في الكلية فيمسك بيديها، فتحس بالدفء والمتعة، ثم تخرج معه في سيارته في نزهة حول المدينة، وفي ذلك كله تجاوز غير مقنع ولا مسوغ، فأين البيئة التي نشأت فيها غالية، وأين خجل الأنثى وترددها وهي تمر بأول تجربة مع الرجل؟

ولو أن المؤلفة سلطت بعض الأضواء على حياة غالية قبل المرحلة الجامعية، ولمحت إلى أنها تعرفت إلى بعض الشبان، ومرت بتجربة عاطفية سابقة أهلتها لخوض هذه التجربة مع الدكتور ماجد لكان في ذلك ما يقنع وما يريح.

في الروايات العالمية، كثيراً ما يتفلت البطل من قياد المؤلف، ويتمرد عليه، وينسف معظم مخططاته المسبقة، وإذا بالمؤلف يلهث وراء بطله، ويحاول ضبط سلوكه فلا يفلح، ولكن ضياء قصبجي أحكمت الخناق على بطلتها، وسجنتها في أقفاص إرادتها هي لا إرادة غالية، فإذا هي بطلة نموذجية نمطية، ليس لديها القدرة على تنمية فكرها أو تطوير وجدانها أو اختيار الثوب الذي يناسبها.

وليس في بنيتها النفسية أية رغبة في التصادم أو المشاكسة، مع أن الرواية قد توهمنا بأنها شخصية فعالة إيجابية ضمن واقعها الأنثوي ومجتمعها التقليدي، وكيف يتأتى لها أن تصطدم أو تشاكس وهي موضع حب وإعجاب من قبل كل شخوص الرواية: ماجد وعلاء ورأفت وزميلتها هيام وابنة جارتها دوحة وغيرهم. وهي بالمقابل تبادل جميع من حولها الحب والإعجاب، وتجسد كل حبها للحياة في حبها لماجد، وانجرافها إليه، كما أنها لم تواجه أية عوائق اجتماعية أو موانع أسرية في سعيها إلى إنجاز طموحاتها العلمية والأدبية، ومهما اتخذت من قرارات ومواقف واختيارات، فإن ذلك كله وليد تسرع وتعجل، ونتاج لحظة آنية عابرة، فلا عجب إذا رأينا في تصرفاتها شيئاً من التناقض والتعارض، فهي لا تشعر بالارتباك أبداً حين تدعو أستاذها إلى جلسة في مقهى عام، بينما نراها في انتظار زميلها علاء تراقب ساعتها خفية كي لا يشاهدها أحد في ساحة الجامعة وهي في لقاء مع شاب.

ولكن هل منع ذلك كله من أن نعجب بغالية، وأن نتابع بشغف ومتعة مسيرة حياتها الجامعية، وأن نتأمل جوانب تكوينها الأنثوي باهتمام مثير، وهي تكوين شديد الارتباط بالمكان، وبمفردات البيئة الحسية.

فمن نافذة غرفتها كانت تطل غالية على قلعة حلب، فإذا بين غالية والقلعة محاورة وبوح، وإذا هناك تواصل وتعاطف بين كبرياء القلعة وكبرياء النفس، بين شموخ الحجر والتاريخ وشموخ المشاعر والأحاسيس، القلعة تعشق الماء والطيور والمجد، وغالية تعشق الخيال والقصص والكفاح، القلعة تعني الجذور والأصول، وغالية متمسكة بتلك الجذور والأصول. تقول غالية: (عالمي الصغير هذا أحبه، ولا أريد تغييره، ولو خيرت بين غرفتي وقصر واسع فيه كل وسائل الرفاهية لاخترت غرفتي... أحب البساطة، أحب تلك التحف القديمة التي اقتنيتها). ألا تحمل هذه العبارات مفتاح شخصية غالية. وفي الرواية إشارات واسعة إلى وعي غالية لعناصر البيئة ومظاهرها الملموسة المتجلية في الأطعمة والفوانيس والحارات والسليقة التي تغلي في الدست، وحجر الرحى، وشجر الكباد، والشربة والخابية، والليوان وألاعيب الأطفال والعرس الحلبي وغير ذلك... وهي ترى في هذا كله زمناً شاعرياً قد انطوى مع انطواء الأجداد ولم يخلف سوى الحسرة، إلا أن غالية لا تكتفي بنقل هذه المشاهد كلها بالاعتماد على خبرتها الشخصية ومعاينتها الذاتية، بل نراها تتلهب مشاعرها وهي تصغي إلى أمها أو أبيها وهما يرويان لها ذكرياتهما عن هذه المدينة وما كان يكتنف الحياة فيها من بساطة ووداعة،

حتى إن القارئ ليتساءل وهو يتابع هذا البناء السردي المعلن للرواية، أهي قصة حب مثيرة، أم هي وثيقة تصويرية لمدينة حلب، أم هي قصة تسعى إلى تأكيد انتصار المرأة في تحقيق كيانها، ونهوضها من حالة التبعية إلى حالة الاختيار، لا سيما وأن غالية هي التي بادرت إلى اقتحام عالم الرجل بعد أن كان تاريخياً هو الذي يبادر وهو الذي يقتحم.

وهذا يقودنا حتماً إلى عقدة الرواية وذروة التأزم فيها، فقد كانت الأحداث على قلتها تمر هادئة ساكنة، وكل من ماجد وغالية يزداد أحدهما إلى الآخر قرباً، وتتوحد بينهما إرادة الحب، فإذا بماجد يصرح لغالية بأنه سيتزوجها، وأنهما سيسافران معاً إلى بلد عربي ليعمل هناك سعياً وراء تحسين وضعه المادي، وهنا تثور ثائرة غالية، وتعلن رفضها لهذا القرار، فهي لن تغادر مدينتها التي أحبتها، ولن تتخلى عن طموحها في أن تنال شهادة الحقوق، ولا عن طموحها في أن تكون كاتبة قصصية مشهورة يعرفها الأدباء من أبناء بلدها، هذا هو الصدام الوحيد الذي أشعل فتيل القلق والتردد في نفس غالية، ولكنه صدام لم يوقعها في قدر ضئيل من النفور أو إعادة النظر في موقفها من نفسها ومن الدكتور ماجد.

لقد أفضت مرة إلى ماجد بميولها الناصرية، فاستخف برأيها السياسي، وخالفها فيه، ولكن ذلك لم يشككها ولو لحظة واحدة بإمكان التفاهم والعيش مع رجل يعادي مواقفها السياسية، فلم لم يحدث هذا الخلاف صداماً بين غالية وماجد؟ أليس من حقنا أن نعود فنتهم المؤلفة بالتسلط على بطلتها البائسة، وإرغامها على السير في طريق واحدة هي طريق الحب ولا شيء سواه؟ ألم يكن من الممكن أن تكون غالية مثلاً للمرأة التي تعاني كما يعاني الرجل من وطأة الحياة المعاصرة وهمومها السياسية والاجتماعية والفكرية والروحية، وبذلك تصبح أمام اختيارات متعددة لا اختيار واحد. إنها تنتقد واقع المرأة ولكن برفق ولين، ولا تريد أن تزج بنفسها في قضية الثورة والتمرد والتغيير، فعندما جلست مع زميلها علاء في مقهى الجامعة ورأته يحمل صينية القهوة ويضعها أمامها تذكرت أمها وهي تخدم أباها وتحضر له ما يريد فقالت متمتمة: أما آن لهذه الأفكار أن تندثر؟ وكذلك تعلن غالية عن عدم رضاها عن ابنة عمتها فاديا حين علمت أنها تزوجت من تاجر بناء وتخلت عن حبيبها سمير الذي لا يزال في الصف الأول من كلية التجارة، إلا أن هذه الاعتراضات لا تعدو أن تكون خواطر عابرة لا تلبث أن تتلاشى وتضمحل أمام الخط العام للرواية.

ولكن لم نجور على غالية ونحن نعلم مزاجها الفني المتوهج، فهي تمارس الرسم، وتقتني التحف القديمة، وتذوب رقة أمام جمال الطبيعة، فهي مثلاً لا تعرف ما إذا كانت تحب علاء أم لا، إنها لا تستسيغ أن تلمس يده حين يحاول ذلك، ولكنها تستسيغ بكل طواعية أن يلمسها ماجد، أليس في ذلك ما يوحي بأن غالية تحاور الأمور برهافة الفنان الذي يعرف كيف يفرق بين الخط والخط، واللون واللون، وكأن مساحة روحها أوسع من أن يحدها إنسان أو يطوقها قيد، إنها لا تستطيع القبض على حقيقة ذاتها، فهي تسائل نفسها: لم أهوى المستحيل والصعب؟ وكثيراً ما تفلسف الأمور بعقلها الواعي، ولكنها سرعان ما ترتد إلى طبيعتها العاطفية المضطربة، ومن هذه النقطة أيضاً كان رفضها السفر مع ماجد بعيداً عن الإقناع، مع ما جره هذا الرفض من اتهامه بالتنكر للحب والسعي وراء رغباته الشخصية.

وهذا التعنت منها لم يصب شخصيتها فحسب، وإنما أصاب البنية الدرامية للرواية بشيء من التفكك والالتواء.

ومع نمو الأحداث، وقد بلغت غالية السنة الجامعية الثالثة، تلتقي بماجد قبل سفره في حديقة الجامعة، فيحتويها بين ذراعيه، وتسمح لنفسها بعد ذلك بالسفر إلى دمشق لتوديعه في المطار، من غير أن نعرف ما حجم الحرية التي تمارسها غالية دون رقيب أو حسيب.

وتفاجئنا الكاتبة بغالية وهي في حفلة التخرج، فإذا بنا أمام فجوة زمانية تمتد سنة كاملة لا يحتملها الشكل الروائي القائم على السرد المتتابع، وتجد غالية في المحاماة متعة فائقة، ويزداد إنتاجها الأدبي اتساعاً، مع أن الجمود بدأ يزحف إلى حيوية روحها، وأخذت تخشى أن تستمر حياتها بلا بريق ولا ألوان، إلا أنها تدعى إلى إحياء أمسية قصصية في دمشق، فتصرخ لذلك، وتتمنى لو كان سفرها هذا فرصة للتعرف إلى كاتب صحفي اسمه رأفت سليم كانت قد أدمنت قراءة مقالاته وأعجبت بها، وهكذا كان سفرها منعطفاً جديداً في حياة غالية مما سيمهد لنهاية الرواية، فهناك تلتقي برأفت سليم كما توقعت، وسرعان ما يحسان معاً بتواصل حميم، ويعلن لها عن تقديره لأدبها القصصي، وحين يلتقيان في مطعم هادئ، ويتجاذبان الحديث حول الأدب والإبداع تعتريها حالة قصوى من النشوة والانسجام، لا سيما وقد أصبحت أكثر وعياً وأعمق تجربة، فإذا بهذه الشخصية القصصية تخرج عن نمطيتها الثابتة، وتتنفس بشكل جديد يكسبها الكثير من المعقولية الفنية. ثم إذا برأفت بعد مدة يصل إلى حلب وفي يده نسخ من مجموعتها القصصية الأولى، فتطير من الفرح، وكأنه يحمل إليها كل آمالها المكدسة القديمة، كما تحس بأنوثتها تختبئ تحت معطفه، صغيرة، بريئة براءة قطرة ماء من نبع صاف.

ثم يخطبها رأفت سليم، فتسارع إلى نافذتها، وتطل على القلعة الرابضة، وتقول لنفسها: (لقد علمتني هذه القلعة الصمود، وحين تعثرت في صعودي علمتني الصمود، وحين تضايقت من صمودي علمتني الاستمرار والمحاولة). وبعد أن يتم الزواج يتفقان معاً على السفر إلى تونس للعمل هناك، بعد أن رفضت السفر مع ماجد، وكالت له شتى الاتهامات، وكأن هذه التقلبات المفاجئة في شخصية غالية ما هي إلا مغالاة في اختياراتها الخاصة التي لا تقبل أن ينازعها فيها أحد.

من المعروف أن ضياء قصبجي اسم لامع في فن القصة القصيرة، والدارس لمجموعاتها القصصية لا بد أن يعترف بمقدرتها على التقاط الأحداث المهملة في حياة الإنسان، وتحويلها بريشة الفنان إلى موضوع مثير أو لوحة أخاذة، كما يعترف بمقدرتها على رصد النوازع الكامنة في النفس البشرية، ولا سيما في نفس الأنثى، وعلى تتبع أدق التفاصيل الشعورية وأشدها استخفاء، مع اهتمام بالغ بدور الحواس اليقظة في الاستفادة من مختلف عناصر الطبيعة والأشياء الجامدة والحية، بغية إغناء المشهد القصصي واستكمال أبعاده الفنية، كل ذلك بلغة وديعة متأنية عفوية يأتلف فيها الوصف والتحليل والحوار ائتلافاً فيه الكثير من البراعة والإحكام. فهل كانت تجربتها المديدة في القصة القصيرة عوناً لها على خوض المغامرة الروائية؟ أم إنها خاضت هذه المغامرة محاولة إطلاق حريات أبطالها في فضاء زماني رحب يستطيعون فيه الإفصاح عن أنفسهم والتمكن من الاختيار والتوازن.

وأياً كان الأمر فإن العمل الروائي محتاج منذ البداية إلى إيقاع منظم يضبط حركة نمو الأحداث والشخصيات ضبطاً يجنب الرواية ما يمكن أن يعتريها من فجوات أو ترهل. ففي رواية "اختياراتي والحب" نكاد نفتقر إلى مثل هذا الإيقاع، وذلك لأسباب متنوعة، أولها السرعة والاقتضاب في بعض المواقف. والبطء والاسترسال في مواقف أخرى، فغالية منذ المحاضرات الأولى للدكتور ماجد نراها تقع في حبه، فلا تلبث أن تندفع إلى مكتبه ملقية بكل كيانها الوجداني بين يديه. ثم تتعرف إلى زميلها علاء، فإذا بالحوار يدور بينهما وكأن الواحد منهما يعرف الآخر منذ زمن بعيد، أو كأن الأمور مجهزة مسبقاً ولا تحتاج إلى تلبث وتحفظ.

ولكنها حين تزور علاء في منزله لتطمئن على صحته نراها تسترسل في وصف الأزقة والجدران والدار القديمة، مما يشتت الموقف ويصرف القارئ عن تتبع الحالة النفسية إلى تتبع المشاهد الحسية.

والسبب الثاني أن الحوار في هذه الرواية جاء موفقاً في جانب مخفقاً في جوانب أخرى. فقد تمكنت الكاتبة من استخدام الحوار في كسر الحركة السردية التي قد تبتعث الملل في نفس القارئ، فكانت تضع أبطالها في مواقع يتكلمون فيها ويتحاورون بلا مراقبة ولا تدخل، فإذا بهذا الحوار يؤدي دوره في الكشف عن هموم الشخصيات وما يتخفى في ذواتهم من نوازع وانفعالات، كما يؤدي دوره في تطوير الأحداث ودفعها إلى الأمام، ولكن هذا الحوار مهما بلغ من النجاح في تحقيق أغراضه الفنية فقد أخفق من حيث الأداء الواقعي في اللغة والصياغة.

فلنستمع إلى هذا المقطع الحواري الذي يدور بين غالية ورأفت سليم:

-آنستي، أرجو أن تقبلي دعوتي

-إلى أين؟

-إلى خميلة تغطيها عريش الدوالي، وتتفتح فيها أكمام الورود، وتظللها غمامة بيضاء، ويغرد فيها بلبل ملون، أدعوك إلى أرض خضراء نعدو فيها ساعات، وفي النهاية نلتقي عند مساحة فكرية واحدة، أدعوك إلى عالم الأدب الغني، فهل توافقين؟

ألا نجد مثل هذا الحوار، وهو مستفيض في الرواية، بعيداً عن الإمكان لأنه بعيد عن الواقع؟ إنه على الرغم من أناقته اللفظية، لا يعدو أن يكون صوراً أدبية جميلة، ومفردات لغوية زاهية، يمكن أن تصب في مذكرات سارحة أو في مناجاة داخلية، ولا يمكن أن يصب في سياق حوار واقعي يجري بين شاب وفتاة، مهما كانا من مستوى أدبي أو ثقافي رفيع.

وأما السبب الثالث فهو الإكثار من وصف البيئة الحلبية الغنية المنعشة التي شاركت في تكوين شخصية غالية، ورسخت

في ضميرها، وتحكمت في معظم مواقفها واختياراتها الإنسانية، إلا أنه وصف لم تكن تستدعيه المشاهد والأحداث، ولا الضرورة الفنية للنمو الروائي، وإنما كان يستدعيه رغبة من الكاتبة في أن تتضمن روايتها وثيقة مسجلة عن مدينتها حلب التي فتنت بها ماضياً يتجلى في آثاره الخرساء الماثلة وقيمه المنسية الناطقة، حتى إنها عمدت إلى تخصيص خمس صفحات متوالية لتقدم للقارئ معلومات سياحية غير منظمة عن حلب. وقد نجد لهذا الولع بالوصف تسويغاً إيجابياً يشفع للكاتبة، ويتمثل في ناحيتين اثنتين: أولاهما أن غالية فتاة مرهفة المشاعر متوفزة الأحاسيس، لا تكتفي باحتضان الوجود ومعرفته معرفة ذهنية فكرية فحسب، وإنما تسعى إلى توظيف أقصى إمكانات الحواس وإبداعاتها في مراقبة هذا الوجود والاستحواذ عليه، وقد يمتد هذا الولع إلى أي مكان يقع تحت بصرها، فغالية تذهب لوداع ماجد فتصف صالة المطار الواسعة وضجيج المسافرين واختلاف أجناسهم، وتدخل المكتبة لتدرس فيها فتعمد إلى وصف المقاعد والطلاب المكبين على الدراسة فيها، وتزور ابنة جارتها دوحة فلا يفوتها أن تصف غرفتها الموشاة بالفن والتحف والزرع واللوحات. وثانيتهما أن الكاتبة ربما أقحمت هذه المشاهد الوصفية وحشرتها في سياق الرواية لعلها بذلك تخلق حالة من الترويح، وتعطي الفرصة لأبطالها أو للقارئ لاستعادة النشاط الذهني، والتهيؤ لاستقبال منعطف جديد من منعطفات الرواية.

إن رواية (اختياراتي والحب) للكاتبة ضياء قصبجي تعج بمختلف المشاعر الإنسانية المتقلبة الحادة، فهناك الحب والخيبة، وهناك الأمل واليأس، وهناك الفرح والحزن، وهناك الذاكرة الدؤوب التي لا تتعب من تجوالها في أروقة الماضي والحاضر والمستقبل، وهناك الحياة بكل عنفوانها، والموت بكل قسوته، وهناك المشاهد النفسية العارمة، والمشاهد الحسية الأخاذة، كل ذلك مستوطن في كيانات أبطال الرواية، ولكنه أكثر فاعلية وأجلى تصويراً في كيان غالية، الشخصية المحورية التي امتد سلطانها إلى شتى أرجاء الرواية حتى تضاءلت أمامها سائر الشخصيات، ولا سيما النسائية منها، فكان لها هذا الحضور الثري الذي تمكنت به من صياغة ذاتها الخاصة وذاتها الاجتماعية في آن واحد، وهي صياغة تتناغم رمزياً مع تاريخ هذه المدينة المتجدد، وشبابها المتوثب.

وإذا كانت الأعمال الأدبية الناجحة تقاس بمدى ما تستثير من نوازع القارئ وتأملاته، فحسب هذه الرواية أن القارئ يوغل في صفحاتها اليانعة، ووراء كل خطوة جدل، وعند كل محطة سؤال.

(*) صدرت الرواية عام 2000 عن دار المقدسية للطباعة والنشر والتوزيع بحلب.

محمد كمال - سورية

قراءات... قراءات... قراءات

فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية

طفولة الماء لحميد سعيد أنموذجاً

تعد الذاكرة إحدى الركائز المهمة في العملية الإبداعية، إنها الوعاء الذي يحوي ماضي الإنسان بكل مسراته وأحزانه وهي في الوقت نفسه جزء من العبقرية المبدعة. تمكن المبدع من وصل لحظة الإدراك المباشر باللحظات الماضية التي حملت إليه انطباعات مماثلة. وهذا الوصل بين الانطباعين (الراهن / الماضي) هو الذي يُمكّن المبدع في لحظة من أن يخلق تأليفاً عبر الزمن قوامه النظام. (1)

وقبل الحديث عن الذاكرة الأدبية / الشعرية لابد من الوقوف عند الدلالة الفسلجية للذاكرة "التي تحدد بكونها عملية تسجيل لتلك الانطباعات على نسق عملية تسجيل الأحداث على الشريط أو عملية تسجيل الصور الفوتوغرافية" (2)، وهنا تجدر الإشارة إلى أن هناك نوعين من الذاكرة الأولى خاملة لا تصلح للعمل الإبداعي (قاتلة له) وذلك عندما توضع الذاكرة في قوالب جاهزة مع الزمن وبمجرد الضغط على الرز الذهني، تأتيك القوالب على هيأتها، أما الثانية فهي الذاكرة الحية (المنتجة الفاعلة) وهذا النوع لا ينصاع لأشكال جاهزة، وإنما هي قوة سيالة ديناميكية مرنة جداً تفعل في نفسك مثاراً لأنك تكتشف في ما تتذكر أشياء لم تكتشفها عندما تذكرت هذا الحدث بالذات فيما مضى. (3)

إن وظيفة الذاكرة الشعرية تتمثل في استحضار الأحداث أو الأفكار ونقلها من حيزها الماضوي إلى حيز الزمن الحالي ومن ثم القيام بمعالجتها على وفق الوعي الآني بها. أي إنها لا تستحضر الماضي بشكل آلي مجرد لأن فعل التذكر يتم في الحاضر ذهاباً إلى الماضي بطريقة الانتقاء والاختيار أو من جراء الحذف أو التقطيع على وفق اللحظة الراهنة لحالة الوعي وهذا يعني أن التطابق المفترض بين الوقائع وعرضها غير ممكن "لأسباب تتعلق بآلية عمل الذاكرة وما تشوبه وعياً أو لا وعياً من حذف أو نسيان أو إضافات أو تعديلات لبعد الزمن مثلاً أو لأسباب تتعلق بالشخصية ووضعها الحاضر" (4)

فالذاكرة في استعادتها للأحداث لا تقدمها بشكلها وماهيتها السابقة وإنما تصنعها من جديد لأنها بمجرد دخولها إلى حيز الذاكرة الواعية، الابتداء بتدوينها فإنها ستختلف حتماً عن حقيقتها. (5)

إن الذاكرة الشعرية في إسنادها إلى الماضي إنما تحاول بعث إنجازات الحاضر لخلق حالة جديدة تواشج مع جوهر القصيدة وتدفقها نحو التنامي والجدلية العميقة بين الشعر والزمن. (6) إذ أن لكل "منبه نستجيب إزاءه يخلق أثراً من الممكن بعثه فيما بعد بحيث يلعب دوره في الشعور والسلوك، وآثار التجارب الماضية هي التي تخلع على السلوك نظاماً ونسقاً ولولا تدخل هذه الآثار لما استطعنا أن نتعلم من تجارب الماضي، فمن مميزات طبيعتنا الحية أن الماضي يؤثر في سلوكنا الحاضر عبر ما يبدو هوة سحيقة من الزمن" (7).

وللخيال دوره في إخراج الصور القابعة في الذاكرة بشكل جمالي واضح الأبعاد مفعم بالأحاسيس والمشاعر. فالمبدع حسب جبراً إذا استطاع أن يقترب من تفاصيل الذاكرة عن طريق الخيال، فإنه حينئذ يستطيع أن يوجد ما يبدو جديداً على الرغم من كونه عميق الجذور في الماضي. (8) وذلك لأن الذاكرة المبدعة على نحو عام والذاكرة الشعرية على نحو خاص لا تبحث عن الحقيقة الغائبة بقدر ما تحاول خلقها وبعثها من جديد. ولكن "إلى أي حد يمكن للخيال أن يتدخل في تعميق أو تجميل الصورة؟

لأن الإسراف في إعادة خلق الأحداث وصياغتها وفقاً للوعي الراهن هو بمثابة ابتداع جديد لماضي جديد، ابتداع لتجارب متخيلة ومشتهاة لكننا لم نعشها في الواقع) (9) هذا يعني أن للذاكرة دوراً كبيراً في تحديد نوعية العمل الأدبي فلكما اتسع حضور الذاكرة وأنحسر حضور الخيال أو لنقل تحدد دور الخيال اقترب ذلك العمل من الأعمال السيرية كأن تكون قصيدة السيرة الذاتية أو سيرة ذاتية نثرية وكلما انحسر دور الذاكرة واتسع دور الخيال اقترب ذلك العمل من أعمال التخيل ويتحول ذلك إلى نمط إبداعي آخر كأن تكون رواية أو قصة أو قصيدة.

وللذاكرة حضور فعال وحيوي في الديوان الذي نحن بصدده دراسته، يتضح ذلك منذ الوهلة الأولى عبر شحنة العنوان وما يشتمل عليه من تداعيات دلالية إذ تبدأ في إرسال ومضاتها بحركة استباقية إلى ما سيكون عليه مسار النص وهو يتجه صوب ثورة دلالية تهيمن على تشكله وتسمح بعمق في توجيه النص تتمثل بالعودة إلى الماضي لمناشدة الحاضر وتحليل أبعاده وذلك من خلال التركيز على مرحلة الطفولة التي تأخذ حيزاً كبيراً في ثنايا النصوص الشعرية. فـ (طفولة الماء) تشتمل على تداعيات دلالية عديدة ومتنوعة أولها زمانية تتمثل بالعودة إلى الماضي عبر تشغيل الذاكرة بأقصى طاقتها واستنفار آليات مسرات الذاكرة التي تستحضرها الأحداث والوقائع لتفعل فعلها في النصوص ولتعطي صوراً عديدة ومتنوعة تعبر عن طبيعة الحياة في العراق أبان الحرب العراقية الإيرانية. وثانيها مكانية (فما أن نجد حديثاً عن طفولة، حتى نجد حديثاً عن المكان الذي تمثلت فيه هذه الطفولة) (10) هذا فضلاً عن أن الذاكرة أيضاً تستند في اشتغالها على دعامتين أساسيتين هما: الزمان والمكان، فإن كان الزمن هو الخيط الذي يجمع كل العناصر السردية، فإننا لا يمكن أن نفصله عن المكان، إذ لا يوجد زمن من دون مكان ولا يمكن الإحساس بالزمن إلا داخل المكان "وذلك بمقتضى الترابط والتشاطر العضوي بين الفضائين من جهة، وبمقتضى وحدة الرؤية المؤسسة لها من جهة ثانية" (11).

وبإضافة الطفولة إلى مفردة الماء تتفجر جملة من الدلالات منها إخراج هذه الطفولة من مجرد ذكريات ماضية في ذهن الشاعر إلى محاولة بعثها من جديد و"بحس تصوير يهدف إلى رسم الأشياء وتشكيلها ضمن سيولة مادية عنصرها الأهم والأكثر حضوراً هو الماء" (12) بكل ما تفعله هذه المفردة من دلالات الحياة والتجدد والعطاء والتفاعل الصميمي بجوهر الأشياء. إذ طفقت لغة الماء "تتوهج وتنطلق عبر تدفق الينبوع الذي يعني وجود وسيلة ثرية للتواصل بين الماضي والحاضر لأن الماء يشكل جذراً حيوياً للخصب، ونبعاً من ينابيع الطفولة التي تتوغل إلى جوهر الحياة وتواشجها مع الإبداع الشعري" (13).

ولأن حميد سعيد شاعر فرادي لا يجري وراء التقليد أو الكم الشعري على حساب النوع ولأن كل ديوان يكتبه لابد أن يشكل إضافة إلى شعره أو يفتح له انعطافة ذات شأن في تاريخه الشعري ولأن الحرب كانت حالة جديدة على كل عراقي فقد رأى حميد أنه لا يمكن أن يعبر عنها إلا بحالة شعرية جديدة لذا ظل طوال سنتين من تاريخ بدء الحرب العراقية الإيرانية لم يكتب خلالها نصاً شعرياً واحداً، يفكر ويحاول كتابه نص شعري يصل إلى مستوى الحدث ويكون قريباً من المتلقي يؤثر فيه ويحرك وجدانه وبعد عامين من المعاناة يكتشف حميد "الحل الفني الذي يمنح الشعر إيقاعه الإبداعي و(شرطه) الوطني في آن واحد" (14) عبر توظيف الذاكرة توظيفاً فنياً متخذاً من الطفولة جذراً متميزاً للتواصل بين الماضي والحاضر كونها ينبوعاً ثراً في توظيف الأحداث والشخصيات والأمكنة كرموز ينطلق منها لفرض الواقع المعاش بأسلوب ذكي ومتوقد.

إن النظرة المتفحصة لشخصيات حميد الشعرية نجدها شخصيات مناضلة ومتفاعلة لها حضورها على أرض الواقع وفي الذاكرة إنها شخصيات ذات مرجعيات حياتية ينقلها الشاعر إلى محيط نصه لتتحول بذلك إلى كائن سيري يمتزج فيها الممكن بالمتخيل، والواقع بالحلم على نحو ما نجده في العريف عبد العباس، ومنصور، ومحمد البقال، والنقيب جلال، الشهيد عبد الهادي صالح، فالعريف عبد العباس الذي به يفتتح ديوانه (طفولة الماء) هو الطفل الذي عرفه حميد سعيد حينما كان معلماً بريف الحلة، وتشاء المصادفة أن يلتقيه مقاتلاً في أحد المواقع القتالية (15) ليوقد نار الذاكرة من جديد فتراه يبدأ قصيدته مع بداية معرفته به عندما كان طفلاً يدفع غائلة الشر عن حقل أبيه، وحين يقرر أن يثأر فإن (شراً يحيق) بمن يقف في طريقه.

في طفولته.. دفع الشر عن حقل والده.

وتعلم أن يقتنص الطير

ثم تعلم كيف يزاحمُ ذئباً

فإن أمسكت يده بالحجارة

أيقن أقرانه.. أن شراً يحيق بهم.

وهو دافعه (16).

إن الراوي وهو يذكر بخصال هذه الشخصية في مرحلة الطفولة إنما يحاول بعثها من جديد والسير بها نحو الحاضر عبر الفعل المضارع تعلم الذي تتكرر مرتين في وصف المقطع وعبر الحرفين الواو وثم اللذان تفيدان التتابع، في محاولة منه لخلق حالة من التكامل والترابط بين لحظتي الطفولة والرجولة، بين ما كان وما هو كائن، والذي تدور كلها في فضاء الشجاعة والبطولة فالمقاتل البطل الذي وجده في المعركة هو نفس ذلك الطفل البطل الذي دفع الشر عن حقل والده واليوم يدفع الشر عن وطنه فالتخلص من الحاضر عند الكتابة عن الماضي ليس إلا وهماً لأن الكاتب مهما فعل لا يستطيع التخلص من الحاضر الذي يكتب فيه ليلتحم بالماضي الذي يرويه. (17)

وفي قصيدة (محمد البقال) يقف الراوي بذاكرته ليسرد كسراً سيرية لحياة عائلة عراقية يربطها بالشاعر علاقة صداقة حميمة مع رب الأسرة (محمد البقال) وفي هذه القصيدة يلجأ الشاعر إلى حيل السرد كوسيلة أداء. ولعل من أهم أدواتها تلك التعينات والتثبيتات السردية زماناً ومكاناً، وتعدد الأصوات. واللجوء إلى الذاكرة في استحضار الأحداث.

في زحمة المتشردين أراه.. أو ألقاه

كان يريد مني أن أرافقه

وكنت أريد رفقته إلى الزمن المشاكس

كان يكتشف اعتراضاتي عليه

وينتهي منها بدائرة من الأصحاب.. والخمر الرديئة

كنت أتبعه إليها. (18)

إن الراوي وهو يستحضر صورة محمد البقال إنما ينطلق من تجربته الحياتية مع هذه الشخصية: فنراه يستحضر أناه إلى جانب أنا الشخصية الغائب في الواقع / الحاضر في الذاكرة وذلك من خلال الفعل الماضي الناقص (كان / كنت) الذي يتكرر كثيراً في القصيدة من أجل أن يعطي أكثر من صورة لهذه الشخصية وأكثر من موقف لها مع الشاعر فهو رفيق الشاعر وصديقه الحميم يتقاسم معه الحياة بمسراتها وأحزانها يشربان الخمر معاً ويختلفان على أشياء ولكنهما لا يستطيعان التجاوز فيه. من خصاله الغضب وبه (الشاعر) ما بالشخصية من قلق.

لا أستطيع تجاوزاً أو يستطيع

وكان مني فيه غضبته

وبي مما به قلق

وحاولنا مراراً أن نساوم حزننا

أو ندعي فرحاً

وحاولت الهروب.. وحاول النسيان..

في امرأة وأخرى..

والتقينا في ذرى الأحزان ثانية

وحاولنا.. ولم نفلح..

وحين مضيت في حلمي

تزوج.. ثم أنجب تسعة..

كبروا.. (19)

وهنا نلاحظ حالة الامتزاج والاندماج إلى حد التوحد بين (أنا) الراوي / الشاعر وأنا الشخصية لتشكل أنا الجماعة (وحاولنا / والتقينا) مما يحصل منتوجاً جمالياً جمالياً فذاً "يقوم على تقبل الحقيقة، بتقاسم المعرفة مع الشاعر، واعتبار هذه التجربة تعود إلى الآخرين لا إلى صاحبها وحده، بل لن يتحقق (الأنا) في القول إلا إذا استند إلى الـ (نحن)" (20).

ومن المسائل اللافتة للنظر لجوء الراوي عبر الذاكرة إلى استحضار التسميات (محمد البقال، مصعب، طه / العراق، الرافدان) وهذه التسميات كما يقال حاتم الصكر" من آليات السرد التي دخلت إلى القصيدة العربية من موجة التحديث الأولى، وتصاعدت في الشعر الحديث التالي للرواد.. إنها ملمح درامي وجزء من التحول في البنية المعرفية المتشكلة عربياً كجزء من البنية الثقافية" (21) وهي هنا أدت وظيفة فنية تتمثل في إيجاد آلية للخروج بواسطتها من الواحد إلى المتعدد (22).

وعلى خلاف الصور السابقة التي يعرضها الراوي لشخصياته نجده عاجزاً عن استحضار صورة منصور في قصيدته المسماة بهذا الاسم فحينما يحاول أن يتذكر منصور لا يستطيع أن يرسم صورته في مخيلته.

حين أذكره لا أراه..

وحين أراه يغيب عن الذاكرة

ولد وعصا..

أيهما كان؟ لم أر صاحبنا وعصاه..

وعلى فرقة

فهما واحد (23)

فالراوي هنا يجد نفسه محكوماً بذاكرة تنسى وتتوهم، أو تعسر عليها أحياناً استحضار الأشياء أو الأحداث وهذه مسألة طبيعية يمر بها أي إنسان ولا يمكن أن يوجد ذاكرة تحتفظ بكل الأحداث والتفاصيل دون أن تتعرض للتغيير والتعديل والحذف والإضافة بسبب النسيان أو الحياء نتيجة الرقابة الاجتماعية (24).

ومن الشخصيات الحاضرة في ذاكرة الشاعر، شخصية المرأة، والمرأة هذه ليست فتاة جميلة وديعة يشتهيها وإنما هي أم الشهداء ولدت وعاشت في وطن يستقبل الشعر والشهداء، أنها رمز المرأة التي تقاتل وتدافع عن وطنها.

وأنادي امرأة طاهرة

أعطت للحرب ثلاثة أبناء

إنا منتظرون.. تعالي

ندعوك لمائدة لم تمسسها النار. (25)

والراوي هنا لا يقف بذاكرته عند الوصف المادي للمرأة وإنما يتذكرها بالجوهر فـ (حميد سعيد) لا يكتفي بجمع المعلومات وتكديسها في مستودع خلايا الذاكرة وإنما يبدعها بالتحليل ويستخلص جواهرها بالإبداع) (26) وجوهر هذه المرأة أنها امرأة مؤمنة صالحة أعطت لوطنها ثلاثة شهداء لذا فالشاعر في زيارته الحلمية للجنة يدعوها للالتحاق بأولادها الثلاثة الساكنين في ظل الله في الجنة حيث المائدة الإلهية التي لم تمسسها النار.

وفي قصيدته (رؤيا نصب الشهيد) يرسم الشاعر لنا رؤية حلمية لبطله عبد الهادي الصالح الشهيد الذي ضحى بدمه في سبيل الوطن لذا نجد الراوي يحاول أن يصل برسمه إلى مستوى الحدث فيرسم صورة عبد الهادي وهو في الجنة متأثراً في سرده بالقرآن الكريم وما فيه من صور الجنة والمرتبة العالية التي يحظى بها الشهداء وهو في كل هذا يوظف نوعاً جديداً من الذاكرة هي الذاكرة الذهنية المكتسبة من خلال القراءات والمطالعات والأفكار، "أشياء تجريدية مكتسبة عن طريق المعرفة، أو عن طريق القراءة والنقاش" (27) فالراوي لم

يَر الجنة ولكنه قرأ عنها في القرآن الكريم ورسم لها من خلال هذه القراءة صوراً في الذهن.

في الفجر دلفت إليه.

استقبلني عبد الهادي صالح

...

وقدم لي كأس من ماء بارد

حين رشفت قليلاً منه

رأيت جميع الشهداء يقومون إليّ

القبة تمشي نحوي وتناديني باسمي

طلعت من شق القبة عشر يمامات

أو عشر لآلٍ

فأمتد الأفق الأبيض

وامتد الفردوس الأخضر.. كثياب الشهداء (28)

وهنا يحاول الراوي أن يمازج بين الخيال والذاكرة في تقديم مشاهد من الجنة إذا يلعب الخيال دوراً في تشكيل الصور ويقدم الذاكرة المستندة إلى خزين من المعلومات المعرفية حول هذا المكان كل ما يعرفه عنها، كما أننا نلاحظ استعانته بالأفعال الماضية التي نجدها تنحو فيها منحىً تشكيلياً وتساهم مساهمة فعالة في التكوين الصوري للمشاهد، كما أنها تعمل على إبطاء حركة السرد المتنامية إلى الأمام بهدف تقديم مشاهد قصد التأمل، وذلك عند استخدام الوصف الذاتي الذي يمزج فيه الراوي بين النشاط البصري والمفعول النفسي لمشاهداته.

ومثلما يقدم الراوي رؤيا مكانية للجنة يحاول أن يقدم أيضاً رؤية زمنية للزمن في الجنة وكيف تسير وبهذا الصدد نجده يقدم لنا زمناً سريعاً لا يستطيع هو أن يحدده أو أن يستكشف كنهه:

مر علينا زمن

قلت لدالية..

...

كم مر علي من الوقت؟

أجابت..

لا أعلم

أن الزمن صديق نألفه. (29)

ولو حاولنا أن نفسر ضبابية هذا الزمن نجد أنفسنا أمام نقطتين أساسيتين أولهما أن الزمن الأخروي زمن لا نستطيع تحديده كونه زمن غير الزمن الدنيوي بدليل الآية الكريمة ﴿وإِنَّ يَوماً عِندَ رَبِّكَ كَأَلفِ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّون﴾ (30) والثاني دنيوي يعتمد على الحالة النفسية التي يعيشها الإنسان في تلك اللحظة وهو ما يعرف بالزمن النفسي الذي يختلف اختلافاً جوهرياً عن الزمن الطبيعي إذ أنه لا يخضع لمعايير خارجية أو مقاييس موضوعية كالتوقيتات المتداولة. (31) وانما يمكن معرفته وتحديد سرعته أو بطئه من خلال اللغة التي تعبر عن الحياة الداخلية الشخصية، فالزمن يكون طويلاً وقاسياً حين تكون الشخصية حزينة ولا تشعر بمرور الزمن حين تكون سعيدة وضمن ما هو حاصل في هذه المقطوعة فحركة السرد في سرعتها وبطئها تعتمد على أحاسيس الشخصية أي أن البعد الزمني مرتبط هنا بالشخصية لا بالزمن حيث الذات تأخذ محل الصدارة ويفقد الزمن معناه الموضوعي ويصبح منسوجاً في خيوط الحياة النفسية. (32) وللزمن حضور فاعل في قصيدة محمد البقال الآنفة الذكر (33) ففي هذه القصيدة ينطلق الراوي من نقطة زمنية بعيدة هي مرحلة المراهقة (الزمن المشاكس) وبدايات الشباب مروراً بمراحل الحياة وصولاً

إلى الماضي القريب ثم الحاضر لحظة كتابة القصيدة ويمكن تقسيم البنية الزمنية في القصيدة إلى ثلاثة أزمنة هي الماضي البعيد زمن المراهقة والشباب (34) أما الثاني فهو زمن الاستقراء وبناء الأسرة وإنجاب الأولاد (35) والثالث الزمن الماضي القريب والقريب جداً زمن الحرب (الحرب العراقية الإيرانية) (36) وهو زمن كتابة القصيدة.

وبما أن القصيدة لا تستطيع مجاراة النص النثري في الرسم الزمني السرد ولا تستطيع أن تلتزم (بخطية الرواية التاريخية وزمنها المتدرج من المولد حتى النضج على نحو ما نراه في النص النثري وذلك لأنها تقوم على لغة خاصة وعلاقات تركيبية ودلالية وإيقاعية) (37) ولأنها أكثر تخصصاً منها وتمحوراً حول الذات المبدعة مبتعداً بذلك عن التشتت والاستغراق ومتمركزاً في بؤرة محددة تمثل التجربة الشعرية وما يتصل بها من رؤى وأفكار وقيم أسهمت زمنياً في تشكيلها. (38) لذا فإن الراوي هنا يلجأ إلى الإيماءة والإيحاء والانتقائية المركزة في تنقلاتها الزمنية فمثلاً عند انتقاله من زمن المراهقة والشباب إلى زمن الأسرة يكتفي بذكر أن محمد تزوج وأنجب أبناء تسعة دون أن يسرد أحداث تلك المرحلة وليختزل زمناً ليس قصيراً بين الزواج والإنجابات التسعة.

حين مضيت إلى حلمي

تزوج.. وأنجب تسعة (39)

وكذلك الحال عندما ينتقل إلى زمن الحرب فنراه يختزل فترة الانقطاع بينه وبين محمد بجملة واحدة

أمس التقينا في نداء القادسية

كل هذا العمر مرّ.. وما التقينا (40)

إن المتتبع للمسار الزمني في هذه القصيدة والمنطلق من أعماق الماضي إلى الحاضر، لا يقف عند الحاضر بل يحاول استشراف المستقبل فالزمن هنا رمز للتواصل مع الحياة على نحو ينسجم وتشكيل الصورة الشعرية واغترافها من الموروث والواقع:

ولمصعب غده الجميل

أصيح من غده الجميل

لك.. يا زمان الوصل غنينا..

وقاتلنا لأجلك

وما ارتضينا غير وجهك والبشارة. (41)

ويشكل المكان أيضاً أحد الفضاءات المهمة في ذاكرة حميد سعيد الشعرية كونه واحداً من المرتكزات المهمة في البنية السردية فهو بمثابة "القاعدة المادية الأولى التي ينهض عليها النص ويستوعبها، حدثاً، وشخصية وزمناً والشاشة المشهدية العاكسة والمجسدة لحركته وفاعليته" (42)

وأمكنة حميد سعيد في هذا الديوان أمكنة واقعية لها وجود فعلي في الذاكرة بعد معايشتها على أرض الواقع. والواقعية التي نعنيها لا تحاكي الواقع كما تراه نظرية التطابق التي تذهب إلى أن "الحقيقة التي تقدمها هي الحقيقة التي تتطابق وتقترب من الواقع المفروض" (43) بل نقصد بالواقع تلك التي تكشف الواقع وتحاول صياغته ليس كما هو في الواقع وإنما كما هو مترسخ في الذهن متلونة بالحالة الشعورية التي أحسّها الكاتب أو الفنان في أثناء عملية الكشف أنها نوع من القلق الفني الذي يخلقه الفنان بفعل الإدراك الذاتي.

ومن أكثر الأمكنة حضوراً في ذاكرة الشاعر هي أمكنة الطفولة لان "المكان الأول لا ينفصل عن وعي الطفولة، وإذا كانت الطفولة غير قادرة على استذكار الأحداث، فأن المكان الذي حدثت فيه الأحداث، يكون مفتاح الدخول إليها، فهي بفضل المكان تتقدح مرة أخرى في الذاكرة وتنال حظها في الحضور" (44) وتحتل الحلة مدينة الشاعر المكان الأول في ذاكرته فهي حاضرة معه وفي قصائده وهو حاضر فيها.

وتفاجئني بالقصيدة

حتى إذا اكتشفت نفسها واتحدنا

وسرنا معاً

كنت حاضرة بيننا

وأنا حاضر فيك

ومن أول النهر حتى نهايات أغنية

لم تزل تترعرع في الروح. (45)

والراوي هنا أيضاً لم يلجأ بذاكرته إلى الوصف المادي وإنما يحاول أن يكشف عن تلك العلاقة الحميمية التي تربطه بهذا المكان، فهو يحاول من خلال الذاكرة استحضار ذكرى مكانه الأليف من خلال إسقاط مشاعره وأحاسيسه تجاهها إذ "تقف (الحلة) قصيدة ومدينة وذكريات وحيزاً جمالياً مليئاً بالحب، والتوهج والآمال موقف الصنو البديل لدواخل الشاعر وأحلامه وآلامه، فمنها استقى حبه الأول، ومنها انطلقت فورة الشعر، وترعرع الطفل تحت ظلالها" (46) أنها موطن الولادة والذكريات الأولى:

أني لأفتح عيني عليك

وأفتح قلبي وذاكرتي.. فأراكِ

مسافرة بين أيامنا والذي سيكون

وما كنت إلا المقيمة في الوجد (47)

ومن الأمكنة التي ظلت مترسخة في ذاكرة الشاعر ووجدانه بل هي حاضرة وشاخصة أمامه يراه بعين الحاضر ويشكل مفرداتها كما يشكل مفردات قصائده إنها (بستان عبد الله) هذه القصيدة الجديدة المتجددة في كل الأوقات.

وهذه بستان عبدِ الله

قادمة أراها

طلعت من الزمن الجديد.. يمامة

ومن الحدائق.. وردة.. وطناً

ومن قلبي قصيدة

مزهرةً بالمجد واللغة الجديدة

النخل والزيتون يبتدئان منها

والسرور الصعب يوقظ في الأغاني البور

ذاكرة الربيع

ويدفع الربيع

ويدفع الأخطار عنها. (48)

وهنا يتحد الماضي بالحاضر لتحول بستان عبد الله إلى رمز "للتواصل مع الحياة عبر حيثيات لها جذورها الموغلة نحو أعماق الماضي التي تدعم بناء الحاضر وترفد المستقبل بقبس الاستشراف والإشراقات بما ينسجم وتشكيل الصورة الشعرية (49) وهذا الاستشراف يتضح على نحو جلي عبر الانتقال بالرؤية من الجزء إلى الكل / من الخاص إلى العام، فالراوي في رؤيته لبستان عبد الله يرى العراق كله.

إذ نرى بستان عبد الله ضاحكة على الطرقات

وكل أشجار العراق تطل منها

والعراق يطلُّ منها

كل غصن صار بستاناً. (50)

وفي هذه القصيدة يتضح الحس الشعبي فنجد الشاعر يفيد من الموروث والواقع المحلي في تفسير الصورة وذلك من خلال

مفردات السلال، والنخلة ذات النكهة المحلية والقيمة الشعبية في التعبير والإيحاء وكذلك عندما يمزج أداة النداء (يا) بالاسم (عبد الله) وحذف الألف (51).

لا.. يعبد الله

ويتجلى إحساس الراوي بالمكان بوصفه الفضاء الطفولي الذي احتوى طفولة الراوي وذلك من خلال الإحساس بأولية الوعي بهذا المكان الذي يؤدي استحضاره ووظيفة الرمز في كونه دالاً مكثفاً لحياة ضاجة بالأحداث والرؤى وشبكة معقدة من العلاقات يفصح عنها فضاء النهر والقرية التي نشأ وترعرع فيها، فكانت تجارب حية احتفظت بها ذاكرة الشاعر ليترجمها فيما بعد إلى تجارب شعرية مفعمة بالدلالات.

يطرق النهر أبوابنا.. ويرش منازلنا

ويطوق جدرانها..

أو يمس السطوح

الجميل الصبوح

الصوت الوفي.. يفاجئنا حين نفتح أعيننا

ويفاجئنا في الظهيرة

حتى إذا حضر الليل بين يديه

اتقيناه بالبسملات ونمنا (52)

ويلاحظ على هذا النص كثرة التحولات التي تشهدها صورة النهر (نهر الحلة) في ذاكرة الراوي في محاولة منه لرسم مشهد صوري تمتاز بالحيوية والحركة وذلك عبر استخدامه للأفعال المضارع (يطرق النهر أبوابنا / يرش منازلنا / يطرق جدرانها / يمس سطوحها، يفاجئنا في الظهيرة) كما أن هذه الأفعال المضارعة في النص قامت بوظيفة أخرى هي تحريك زمن السرد إلى الأمام. إذ تبدأ حركة النهر صباحاً، ثم يفاجئهم ظهراً ويتقونه بالبسملات ليلاً.

وهنا أيضاً نلاحظ انصهار ذات الراوي في ذات الجماعة من خلال ضمير الجماعة (نحن) مما يوحي بمدى انتمائه وحبه للوسط الذي نشأ فيه أشخاصاً وأمكنة وأحداثاً.

وينتقل الراوي في القصيدة من موقع الراوي المشارك في الأحداث إلى موقع الراوي المراقب لينقل لنا من ذاكرته صورة لطبيعة الحياة المعيشة من قبل القرويين المقيمين قرب هذا النهر.

الطيور تغادر أعشاشها

والنساء يغادرن أسرارهن إلى النهر

يملأنّ إليه الماء

يكشفن عن فتنة.. قبل أن تصل الشمس حدّ العباءات

أو يفصح الضوء كحل العين

الرجال المسنون يفتتحون الصباحات

ينتشر الكادحون

ترى سرر الخبز مخفية

...

في المقاهي يمد الرجال إلى صرر الخبز أيديهم خلسة

يشربون قليلاً من الشاي

حتى إذا وصل القرويون.. قاموا لأعمالهم (53).

ثمة إلحاح واضح من قبل الراوي في اعتماده على الأفعال المضارعة في تحريك مسار السرد مما يدفعها دلالياً وإيقاعياً باتجاه خلق إحساس عميق وحميم بالمكان وساكنيها وطبيعة الحياة فيها والتي تمتاز بالبساطة والألفة والحب تحت أفياء النهر والقرية، كما أنها تفيد من الإيحاء الزمني وتعاقب الأحداث الذي يمنحها الأفعال المضارعة في خلق الصورة الشعرية. والنساء يغادرن إلى النهر لجلب الماء، والكادحون يخرجون وهم يحملون صرر الخبز المخفية، إنها صور تعبر عن حنين الشاعر نحو النهر والقرية والفلاحين ومنابع الخصب لأنه بحاجة إلى من يعيد إليه صفاء الحياة وسكينتها بعيداً عن الصخب والضجيج الذي نجده في المدينة.

بناءً على ما تقدم نستطيع القول بأن حميد سعيد في هذا الديوان يقترب من نمطين أدبيين هما:

1. قصيدة السيرة الذاتية والتي هي نوع أدبي خاص يعتمد بالدرجة الأساس على التجربة الذاتية وتقوم على مرتكزاتها ثلاثة هي:

1. الذاكرة بوصفها البؤرة التي تتجمع فيها التجارب والرؤى والأصوات.

2. الزمن عبر النظرة الخلفية في السرد أي التشتيت بالمنظور الاستعادي.

3. المكان بوصفه الركيزة الملازمة للزمن والتي لا تنفصل عنها في كل الأحوال، إذا لا يوجد زمن إلا داخل المكان "وذلك بمقتضى الترابط والتشارط العضوي بين الفضائيين من جهة وبمقتضى وحدة الرؤية المؤسسة لها من جهة ثانية" (54) كما أن الذاكرة بوصفها الركيزة الأولى لأي عمل سير ذاتي تستند في اشتغالها على دعامتين هما الزمان والمكان.

ويدعم هذا القول ويقويه ما يصرح به حميد سعيد في معرض حديثه عن قصائد الحرب في شعره إذ يقول: "فبسبب ظروفي الحياتية، ابتعد لمدة ربع قرن عن طفولتي وعن بيئتي الأولى، وعن ملاعب صباي، وعن الناس الذين عشت معهم هذه الطفولة غير أن الحرب أعادتني إليها. إذ كنت أجد نفسي مدفوعاً للمشاركة في مناسبات (التعازي) الاجتماعية الناتجة عن استشهاد أصدقاء أو زملاء أو أحباب، أو أفراد عائلة والتي أعادتني إلى طفولتي كاملة بكل تفاصيلها ورموزها وأناسها وذكرياتها" (55).

2. قصيدة الشخصية التي تتخذ مادتها من تجارب الآخرين المحيطين بالشاعر. وهي تختلف عن قصيدة السيرة الغيرية التي تصور حياة الشخصية بالكامل في حين تكتفي قصيدة الشخصية بجانب واحد، أو مرحلة معينة وربما بحادث واحد في حياة الشخصية يركز عليها الشاعر ويبني عليها عمله. وهذا الاستنتاج أيضاً يدعمه ويؤيده حميد سعيد عندما يقول: "ولأن كل ذلك الزخم من الذين عدت إليهم بدافع الواجب الاجتماعي هم على علاقة بالحرب كتبت مجموعة من القصائد التي تناولت موضوع القاعدة الاجتماعية لهذه الحرب، وتناولت بشكل مباشر أناساً معينين من المقاتلين والشهداء وآبائهم وإخوانهم. فكانت تجربة مميزة لمساري الشعري" (56) ومن هنا تأتي خصوصية قصائد حميد سعيد وفرادته التي تحدثنا عنها في مقدمة تحليلنا لهذه القصائد ليضيف إلى شعره تجربة شعرية جديدة إلى جانب تجاربه السابقة.

إن الشعر عند حميد سعيد "طقس حياتي يتمثل من وحي القصيدة ويتفجر من رحم الحياة فتكون الطفولة والأصالة والولادة جذوره التي تترعرع أغصانها على ضفاف النهر وهو يرنو إلى الصحراء ويوظف الموروث، ويحن إلى الحياة الشعبية... إن القصيدة لديه كيان شامل وبناء رصين له مقوماته الفنية في تدعيم الصورة الشعرية في التواشيح مع الرموز والأجواء الأليفة واللغة المتفردة في شعره، إنها رحلة العطاء ورحلة المكابرة والشعر والبحث عن شواطئ الطفولة" (57) تلك الطفولة التي "تتفجر بالماء وتغور في أعماق النهر لتروي ظمأها بالتواصل مع جزئيات الحياة.. بحيث صارت الحياة ينبوعها الثري الذي يمنحها وهجها، فالخصب" (58).

إن طفولة الماء مثلت "حالة من التكامل والترابط بين لحظتي الطفولة والرجولة، بين ما كان وما هو كائن، بين الأمس والحاضر" (59).

❐

الهوامش

(1) في الذاكرة الشعرية، قيس كاظم الجنابي: 7.

(2) شعرية للقصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد: 189.

(3) الفن والحلم والفعل، جبرا إبراهيم جبرا: 161 وينظر شعرية القصيدة العربية الحديثة: 189.

(4) مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر: 144.

(5) التجربة الشعرية في الأدب العربي المعاصر، دراسة تحليلية لتجارب شعراء الحداثة العربية، هشام محمد عبد الله فارس، رسالة دكتوراه: 55 . 56.

(6) في الذاكرة الشعرية: 7.

(7) مبادئ النقد الأدبي، أ. أ رتشارد، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض: 154.

(8) الفن والحلم والفعل: 162.

(9) السيرة الذاتية الشعرية: قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، محمد صابر عبيد: 20.

(10) التجربة الشعرية في الأدب العربي المعاصر: 146.

(11) مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، نجيب العوفي: 154.

(12) في الذاكرة الشعرية: 21.

(13) م. ن: 46.

(14) الشاعر حميد سعيد، حميد المطبعجي: 210.

(15) م. ن: 211

(16) طفولة الماء: 8.

(17) السيرة الذاتية، جورج ماي، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة: 94 نقلاً عن مرايا نرسيس: 144.

(19) م. ن: 43.

(20) مرايا نرسيس: 156 . 157.

(21) م. ن: 158.

(22) الواحد المتعدد: البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم، كمال أبو ديب، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني لسنة 1996: 49.

(23) طفولة الماء: 36.

(24) ينظر أوجه السيرة، أندريه موروا، ترجمة ناجي الحديثي: 110 . 117.

(25) طفولة الماء: 88.

(26) الشاعر حميد سعيد: 59.

(27) الفن والحلم والفعل: 162.

(28) طفولة الماء: 82 . 83.

(29) م. ن: 84.

(30) الآية: (47) من سورة الحج.

(31) بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم: 52.

(32) م. ن: 73.

(33) راجع: 4 . 5 من البحث.

(34) ينظر: طفولة الماء: 42 . 43.

(35) ينظر: م. ن: 43 . 46.
(36) ينظر: م. ن: 47 . 49.
(37) مرايا نرسيس: 149.
(38) السيرة الذاتية الشعرية: 18.
(39) طفولة الماء: 43.
(40) م. ن: 47.
(41) طفولة الماء: 45.
(42) مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية: 149.
(43) الواقعية، ديمين كرانت، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة: 20 . 21.
(44) التجربة الشعرية في الأدب العربي المعاصر: 144.
(45) طفولة الماء: 31.
(46) في الذاكرة الشعرية: 93.
(47) طفولة الماء: 29.
(48) م. ن: 58.
(49) في الذاكرة الشعرية: 96.
(50) طفولة الماء: 56 . 60.
(51) في الذاكرة الشعرية: 98.
(52) طفولة الماء: 64 . 65.
(53) م. ن: 66 . 67.
(54) مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية: 154.
(55) حرائق الشعر عن تجربة حميد سعيد الشعرية، حسن الغرفي: 115.
(56) م. ن: 115.
(57) في الذاكرة الشعرية: 99.
(58) م. ن: 91.
(59) طفولة الماء وتداعيات الأمس والحاضر، عبد الجبار داوود البصري، جريدة الجمهورية، بغداد، ع (5638)، لسنة 1985: 5.

المصادر والمراجع

1 . أوجه السيرة، أندريه موروا، ترجمة ناجي الحديثي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
2 . بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. د. سيزا أحمد قاسم، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
3 . التجربة الشعرية في الأدب العربي المعاصر: دراسة تحليلية لتجارب شعراء الحداثة العربية، هشام محمد عبد الله فارس، رسالة دكتوراه بإشراف أ. د إبراهيم جنداري جمعة مقدمة إلى كلية التربية جامعة الموصل، 2001.
4 . حرائق الشعر عن تجربة حميد سعيد الشعرية: حسن الغرفي، مطبعة الديواني، ط 1، بغداد، 1987.
5 . السيرة الذاتية الشعرية: قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، د. محمد صابر عبيد، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 1999.
6 . الشاعر حميد سعيد: حميد المطبعي، موسوعة المفكرين والأدباء العراقيين، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1990.

7 . شعرية القصيدة العربية الحديثة: نماذج في التطبيق، د. محمد صابر عبيد، الغيوم للنشر .2000

8 . طفولة الماء: حميد سعيد، مطبعة الأديب، ط 1، بغداد، .1985

9 . الفن والحلم والفعل: جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد .1985

10 . في الذاكرة الشعرية: قيس كاظم الجنابي، مطبعة العاني، بغداد .1988

11 . مبادئ النقد الأدبي: أ. آ رتشارد، ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي، مراجعة د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة .1963

12 . مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت 1419 هـ . 1999 م.

13 . مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس: نجيب العوفي منشورات المركز الثقافي العربي، ط 1، دار البيضاء، .1987

14 . الواقعية: ديميند كرانت، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (8) دار الحرية للطباعة، بغداد 1980.

البحوث المنشورة في الدوريات

1 . طفولة الماء وتداعيات الأمس والحاضر: عبد الجبار داود البصري، جريدة الجمهورية بغداد، ع (5638)، سنة 18، في 9 / شباط / 1985.

2 . الواحد المتعدد: البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم، د. كمال أبو ديب، مجلة فصول، مج 15، ع 2، القاهرة، 1996.

خليل شكري هياس- العراق

□□

قراءات... قراءات... قراءات

دلالة المكان في رواية ((سرادق الحلم والفجيعة))

مدخل عام:

عز الدين جلا وجي من الروائيين الجزائريين الشباب الذين استطاعوا في السنوات الأخيرة أن يفرضوا حضورهم الإبداعي بفضل أعمال قصصية جيدة تنطلق من الواقع ولكنها تتجاوزه بعد ذلك لتحلق في سماء الخيال والفن؛ لأن الإبداع الحقيقي ليس انعكاساً للواقع، وإنما هو تجاوز مستمر له، ولعل من أهم أعماله الروائية التي أحسب أنها حققت هذا التجاوز: رواية "سرادق الحلم والفجيعة" التي تجمع بين عمق التجربة وصدق الشعور، بين وضوح العقيدة وبسالة الدفاع عنها.

ففي هذه الرواية يقدم لنا الكاتب نموذجاً ناضجاً لفن القصة يدهش القارئ باكتمال إبداعه وتماسك وحداته، وقدرته على تجديد وعي الإنسان بالواقع عندما تخترقه نظرة الكاتب بغية الوصول إلى عمق التجربة بطريقة فنية تجمع عناصر الواقع وتكشف عن التناقضات الكامنة فيه.

ولعل أهم ما تتميز به هذه الرواية هو نزوعها نحو التجريب وتحطيم الشكل التقليدي للرواية، وهذا التجريب يكشف عن نفسه للوهلة الأولى من خلال ما تتيحه القراءة البصرية للنص الذي يتخذ في مواضع كثيرة عبر الرواية شكل السطر الشعري "وهذا يتطلب التعديل في تركيبه الجملة اللغوية بالتقديم والتأخير، وضبط الإيقاع لتثبيت هذا الوهم الشعري"(1) كما أن التجريب مس هيكـــــــــــــــل الروايـــــــــــــــة كـــــــــــــــذلك حيـــــــــــــــث عمـــــــــــــــد (جـــــــــــــــلا

وجي) إلى تقنية تقديم الخاتمة، وتأخير المقدمة، وهذا يدل دلالة واضحة على ما يهدف إليه السارد من تحول، ورغبة في التجريب ولذلك فأنا لا أجد أبلغ من عبارة (لوكاتش) الشهيرة لتحديد معنى القصة بأنها "رواية عمليات التحول" سواء كان هذا التحول شكلياً يقرأ بالبصر أم يتعداه إلى إنتاج الدلالة، فالواضح أن هذا التقديم بالإضافة إلى وظيفته الشكلية يؤدي وظيفة دلالية تسهم في تعميق الشعور بالتجربة القصصية.

إن هذه الرواية الجديدة لعز الدين جلا وجي تغري بالقراءة إذ أن بنيتها مثيرة بسبب نزوعها إلى التجريب –كما أسلفنا– ويطال هذا التجريب كل المستويات بدءاً بالشكل العام للرواية، إنها تجربة بل مغامرة جديدة في الرواية الجزائرية المعاصرة تستحق منا البحث والتأمل، كما أن أحداثها غريبة جداً تتقاطع مع الرمزي والأسطوري الخيالي إنها تصور الواقع بمنظور ذاتي وشخصي فريد وخاص.

لماذا المكان؟

لم يكن اختيارنا للمكان في هذه الرواية ليكون موضوع بحثنا هذا اعتباطياً، وإنما لسبب جوهري وهو تضمن الرواية حضوراً قوياً لعنصر المكان، فقد طغى المكان في رواية (سرادق الحلم والفجيعة) على العناصر الأساسية للخطاب السردي وفي مقدمتها الشخصيات والسرد الذي يعد أهم مبدأ أو خاصية يقوم عليها الخطاب الروائي حتى أن (جيرار جينيت) يحدد سردية الخطاب بالنظر إلى هيمنة صيغة السرد فيه(2).

بالنسبة إلى هذه الرواية نلاحظ ثراء كبيراً لعنصر المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات، بل إن المكان يتحول فيها إلى شخصيات روائية فاعلة "تتجاوز وظيفتها الأساسية المتمثلة في كونها إطاراً أو ديكوراً، لتصبح عنصراً مهما من عناصر تطور الحدث"(3). ولم يعتمد السارد في نقل المكان على مجرد الوصف الفوتوغرافي الذي يعيد تشكيل الواقع حسب صورته المفترضة وإنما كان يقدم المكان من خلال نظرته الخاصة، وقد انعكس ذلك على أفعال الشخصيات فحمل المكان بذلك قيماً مختلفة وأحياناً متعاكسة مثلما هو الشأن بالنسبة لفضاء المدينة وهو المكان الرئيس في هذه الرواية ومجال دراستنا في هذه المداخلة.

المكان في الرواية:

نتناول في هذه المداخلة عنصر المكان في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" ولأن الأمكنة متعددة في هذه الرواية فسأختار (المدينة) وسوف لن تكون قراءتنا لهذا الفضاء "مجرد ابتلاع استهلاك، وترديد لأفكار ونوايا النص وحده، بل إنها لا تستقيم ولا تتحقق فعلياً إلا من خلال تفاعلها مع الذات القارئة"(4).

وهكذا فإن النص لا يقرأ بشكل واحد لأنه يعطي لكل قارئ معاني ودلالات تختلف بحسب ثقافة ومعارف كل قارئ "بهذا المعنى ليست القراءة شيئاً معطى بواسطة النص الذي نقرؤه، بل وهي فعل نبنيه وننميه عبر سفر جميل، ونعيد نسجه عبر ذواتنا ونتيح له إمكانية حياة جديدة"(5)، ومن هنا تأتي أهمية فعالية القراءة والتي هي "كتابة ثانية" كما يقول منذر عياشي في كتابه "الكتابة الثانية وفاتحة المتعة": "فالقراءة لا تنفك تدور في فلك القراءة، بل هي كتابة ولكن بطريقة أخرى... والنص نظام يستدعي القراءة وينعكس فيها، ولولا هذا لاستعصى إدراكه واستحال فهمه، ولاندثر معناه وغاب حضوره"(6) ومن هنا تأتي أهمية وجود القارئ الجيد الذي يستطيع استنطاق مجاهل النص وسبر أغواره الخفية حتى لا تبقى دلالاته مخبوءة، وهذا من شأنه أن يسمح للقراءة على حد تعبير (ميشيل فوكو): "أن تقول في الأخير ما كان منطوقاً به بصمت هناك"(7).

وباستنطاق النص يبدو لنا فضاء (المدينة) مرادفاً للموت والانهيار، مدينة منفصلة عن عالم الإنسان كل شيء فيها موت وخراب ودمار، وانحلال ورذيلة إنها مدينة مومس تبيح نفسها لكل المارة والعابرين، والذي يقرأ الرواية فإنه لن يجد صورة للمدينة أكثر شناعة وتجهماً وانحطاطاً من هذه الصورة.

إننا أمام مبغى مديني كبير يمتهن كرامة الإنسان... وهكذا نرى كيف أن الفضاء في هذه الرواية ليس مجرد خريطة جغرافية على حد تعبير (يوري لوتمان) أنه نتاج "لاشتغال تراكمي للدلالة وذلك من حيث أنه كباقي العناصر التكوينية للخطاب الروائي يعيد القارئ بناء معناه ويشكل مظهراً من مظاهر نشاط القراءة"(8).

وعلى العموم فالكاتب يصور هنا المسخ الذي لحق المدينة هذه المدينة التي كانت حلماً راود الفلاسفة والمفكرين المدينة المثل العليا والقيم السامية غير أن الأمر في الرواية تحول وانقلب رأساً على عقب، ومسخت المدينة فغدت مومساً همها إشباع غرائزها، ولم يقع لها ذلك إلا بعد أن سيطر عليها أراذل أهلها (كالغراب) وساعده (نعل) رمز الضعة والحقارة. فأصبحت مرتعاً للفئران والكلاب وجحافل الدود.

الغربة ملح أجاج

وحدي أنا والمدينة

لا ورد ينمو ههنا.. لا قمر.. لا حبيبة

لا دفء في القلب الحزين..

وحدي أنا والظلام(9)

الظلام هو الجو النفسي والطبيعي الذي يلازم الفاجعة فنحن أمام تجربة الخطيئة، وهي تجربة بطبيعتها تؤثر الظلام للتقية وتكره النور الفضاح"(10) السارد في النص السابق ثائر على هذا الليل رافض لواقع المدينة حيث يكشف وجهها البشع دون ذكر الوجه الآخر للمدينة وهو وجه متخيل لأنه غير موجود في الواقع وغير مصرح به، لكنه يملك شرعية وجوده.

والسارد يركز على هذا الوجه القبيح للمدينة لينتج دلالة معرفية بالأزمة بالمأساة التي تعيش فيها المدينة والتي قد تكون وسيلة لتفادي عدم تكرار المحنة. ورفض الزمن القائم لينمو الزمن الآخر المغاير، ومن هذه المعرفة التي يولدها الخطاب نصل في النهاية إلى البداية حيث تبدأ حكاية أخرى خارج الرواية، حكاية من صنع الواقع الحاضر الذي علينا أن نصفه، ونصوغ خطوطه الجديدة بأيدينا ولعل تلك المقدمة التي تأتي في ختام الرواية تضع نفسها بداية لهذه الرواية التي لم يكتبها الروائي بعد. وهذا الحلم الذي لم تكتمل صورته.

إن الكاتب يعبر في الرواية عن التدهور في سلم القيم في حياة الناس في هذه "المدينة المومس" والمجتمع الحيواني الذي لم يتطهر بالفن ولم يرق بالعلم، وتتقمص المدينة هنا دور البطولة فيه فتتحول من مجرد إطار مكاني ساكن إلى شخصية أساسية داخل النص السردي، فهي سبب كل الشرور، ومصدر جميع الآثام، وعلة المفاسد الاجتماعية وهذه الأمور جميعها تجسيد لموت الإنسان وتفريغه من أصالته(11) المدينة إذن هي سبب الشرور يقول (جلا وجي) مخاطباً المدينة:

أيتها المدينة المومس

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء..؟؟

إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهاراً دون حياء..؟(12)

وقد نجح الكاتب في رسم صورة "المدينة المومس" وذلك من خلال استخدام كل الطاقات الفنية المتاحة لتقوية البعد الدرامي، وتعميق الوعي بالذات والواقع المعيش، وكذا تأكيد الهوية من خلال الانكسارات الاجتماعية والثقافية والسياسية لواقع الشخصية الروائية، ويتأكد ذلك من خلال إصرار الكاتب دائماً على حضور صورة الآخر ضمن وعي الأنا الساردة، وعلى هذا الأساس تستدعي الحكاية تركيباً حديثاً يتخذ من الفضاء بؤرة للفعل السردي، إنها تكوين روائي جديد عند (جلا وجي) ينتقل بمركز الثقل من الإنسان إلى المكان ممثلاً في "المدينة المومس" المدينة المرأة:

مدينتي بقايا الآسن بجوف الغدير

مدينتي مبغى كبير(13)

ونشير هنا إلى أن صورة المدينة في الأدب العربي الحديث تتحد بصورة المرأة البغي، فالمدينة في اللغة (مؤنثة) وفي معظم الأحيان كانت حركة التاريخ ضد المدن فتحاً واجتياحاً واغتصاباً لها ولنسائها، ولمواردها وهي ما تزال إلى اليوم، ثم أن الكاتب يألف هذه الصورة الجنسية في زمن يشيع فيه الاغتصاب في المدن الكبرى كما تشيع الدعوة إلى الانطلاق التام من القيود المتصلة بالجنس (الدعارة) ولذلك يجد الكاتب هذه الصورة قريبة المنال والأداء(14)، الرواية إذن تتراوح بين الفجيعة التي هي راهن المدينة، والحلم الذي هو استشراف للمستقبل، ولذلك نلمس في النص أسلوب التقابل أو الثنائيات الضدية من خلال هذا الصراع والتناحر، وهذا الراهن والاستشراف وهذا الحلم والفجيعة في كل شيء ابتداء من العنوان:

"سرادق الحلم والفجيعة" إلى هندسة الرواية وشكلها إلى لغتها إلى شخصياتها إلى المكان والزمان إلى أنسنة الشيء كالنخلة والصخرة والهدهد والزيتونة والفئران إلى تشييئ الإنسان كالغراب..."(15) قول (جلا وجي) في مقطع الفأر والحصاة: "من بالوعة القاذورات يخرج فأر أغبر يمشي الخيلاء.. يبصر قطاً متكوراً على نفسه يضحك الفأر ضحكة هستيرية.. يجري خلفه.. يفزع القط يندفع فاراً"(16).

في هذا المقطع نلاحظ كيف يمضي (جلا وجي) في نزعته التحويلية فالفأر يصبح قطاً، وأراذل الناس يصبحون سادتهم، ثم ينتقل الكاتب بمركز الثقل من الحيوان إلى الجماد إلى "بالوعة القاذورات" رمزاً للمدينة المومس، المدينة القبيحة، فالبالوعة تتحول إلى شخصية روائية تمارس فعل الحضارة كل شيء في هذه المدينة قذر حتى المقهى التي يجتمع فيها أهل المدينة تتحول إلى فضاء مغلق يحمل دلالة الركود والضياع والعجز عن التغيير: "دخلت مقهانا الشعبية.. دخان يتصاعد من الزاوية يغازل أنوف المكرمين.. السقف ملعب تمارس فيه العناكب هواياتها المفضلة.. أجساد متهالكة هنا وهناك كرؤوس ماشية منخورة"(17)، وهنا يقع التحول للمرة الثانية عندما يمضي الكاتب في وصف الإنسان المثقل بأعباء الحياة في صورة "ماشية منحورة" دلالة على العجز والاستسلام للواقع أما في مقطع (قبحون) فدور البطولة فيه يتقمصه (الغراب) وهو بطل عكسي للإنسان، يعكس غياب قيم الإنسانية وغلبة النزعة الحيوانية على الناس مما يعمق مأساة الإنسان في هذه المدينة الظالمة التي تبتلع الجميع.. كلهم على جسدها المتهدل المهترئ.. يغدون حلزونات لا تحسن إلا التلذذ بالالتصاق وأنا أرفض.. أكره.. أنبذ الالتصاق"(18).

هذا المشهد يجسد رؤية الكاتب للمدينة المومس والتي يصور وجودها المادي الثقيل عبر مجموعة من المقاطع المفعمة بالأسطوري والمجازي الغريب، حيث ينطلق الكاتب من الواقع من أحداث بسيطة ثم سرعان ما يفجر فيها قدرة التحول الأسطوري، وهذا يجعلنا نذكر كلمات (نتالي ساروت) عن الواقع حيث تشير إلى أن "هناك واقع يراه كل الناس ويدركونه بشكل فوري مباشر، واقع معروف ومدروس ومحدد واقع اجترته أشكال تعبيرية، أصبحت هي نفسها معروفة ومسطحة لكثرة تكرارها، وهذا الواقع ليس أبداً واقع الكاتب الروائي، فهو مجرد مظهر يوهم بالواقع، الواقع بالنسبة للروائي هو المجهول واللامرئي، وهو ما يراه بمفرده، وما يبدو أنه أول من يستطيع رصده، الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه"(19) وهكذا تغدو الرواية تخييلاً ينطلق من منظور من رؤية، ويحمل منظوراً أو رؤية، أو لنقل إن ثمة قدراً من الانزياح في الرواية بحكم طبيعتها كمتخيل كفن ثمة نزوع إلى التجديد والرمز تجعل المكان الروائي مشاهد رمزية غامضة والكاتب لا يقف عند حد وصف هذا الواقع العجيب وإنما يقف موقفاً رافضاً لهذا الواقع، يأتي هذا الرفض في الصورة الثانية للمدينة (الطرف النقيض) وهي المدينة الحلم (حبيبتي ن) منبع الفطرة الأولى ومصدر الصفاء والسكينة:

آه مدينتي..

عفواً أقصد حبيبتي، لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة

أولم تكوني يوماً ابتسامة بريئة أرصع بها قلبي المتوهج؟

أولم تكوني يوماً نوراً يملأ الآكام الضاحكة؟

أولم تكوني يوما.. موجاً.. شوقاً يدغدغ أعماقي بأوتاره الرنانة

هل تذكرين حبيبتي..(20)

هنا يستحضر الكاتب المكان /الماضي ليواجه به المكان/ الحاضر يستحضر ماضي المدينة السعيد عندما كانت تنعم بالحسن والجمال قبل أن تدنسها يد (الغراب) وساعده (نعل).

ويواصل الكاتب معتمداً على الوصف والذي هو حتمية لا مناص منها في السرد كما يقول "عبد الملك مرتاض"(21) فيقدم مشهداً طافحاً بالجمال للمدينة الحلم قائلاً:

حسناء، حبيبتي يا لون الفرح والقمح البري..

يا طعم الطفولة والحلم والليمون..

يا قامة الصفصاف وكبرياء السرو..

يا.. نسيم البراءة.. يا براءة النسيم

يا.. القوزح.. الجوهر.. السر.. اللب.. العمق.. الكنه(22)

وبهذا يقدم الكاتب صورة جديدة لهذه المدينة كما كانت قبل أن يمتص حيويتها الغراب فيحولها إلى تلك الصورة القبيحة التي رسمها منذ بدء الرواية (المدينة المومس) وبذلك فقد جاء الوصف لغرض فني ولم يأت بشكل اعتباطي وهو جعل الرواية تحمل شقين أو مرحلتين، مرحلة ما قبل المأساة وهي مرحلة الحلم، ومرحلة المأساة وهي مرحلة الانهيار، وبين المرحلتين يقف الكاتب حائراً، تارة يتجه بخياله إلى الواقع يعريه ويكشف زيفه، وتارة أخرى يرتد إلى الماضي وينخرط في ذلك الحلم الجميل، ويتوحد مع مدينته راسماً ملامحها بريشة الفنان العاشق لفنه ولكن هذه الصورة المتخيلة سرعان ما تتلاشى لأنها لا تملك قوة الثبات والديمومة إنها حلم، حلم جميل حلم محروم من الانبناء حتى إن اسم هذه المدينة الحبيبة هو "ن" وهو حرف صغير، حرف واحد، غير مصرح به، ولعل سقوط حروف اسم المدينة، واكتفاء الكاتب بالحرف "ن" يدل على عدم اكتمال هذا الحلم وتحقيق وجود هذه المدينة على أرض الواقع يقول الكاتب "لعل الأمر لا يعدو أن يكون حلماً جميلاً"(23).

واكتفاء الكاتب بالحد الأدنى ببعض الحلم اكتفاء غير مرغوب فيه إنه نتيجة حتمية لمضايقات الواقع وشدة وطأة الحاضر.

وعلى العموم لو أردنا ترتيب المكان في هذه الرواية فإننا نجد ثلاث مراحل:

1-مرحلة المدينة المومس: وهي تحتل أول الرواية بدءاً بالمقطع الأول وهو "أنا والمدينة" وكأن السارد أراد من خلال ذلك أن يضعنا مباشرة في مواجهة المأساة ليعمق شعورنا بفداحتها.

2-مرحلة المدينة الحلم "الحبيبة ن" وتقع في وسط الرواية.

3-مرحلة الهزيمة ونهاية الرواية بانتصار المدينة المومس واستسلام البطل لغوايتها في هذه المرحلة يسقط الحلم وتسقط رموزه "نور الشمس" شذا الزهر، وسنان الرمح، ويسقط البطل فيصيبه المسخ والوباء الذي أصاب أهل المدينة المومس نجد ذلك بداية من المقطع الثلاثين في الرواية، ولكن هذا المسخ والسقوط كما يتبين من المقطعين 35، 36 وهما "النبع والمجذوب" و "الطوفان والفلك" سقوط مؤقت لأن "المجذوب" رمز الحكمة والنبراس الهادي ينجح في إنقاذ البطل من السقوط الكلي حيث يعود قوياً كما كان يمارس من جديد فعل الصمود والمواجهة "وقفت عند زيتونة عرشت على الأرض تخفي بمكر شديد منهل الشلال.. وقفت عنده.. انبسطت أساريري دمعت الزيتونة زيتاً يضيء نوراً على نور"(24).

والكاتب هنا ينتقل بمركز الثقل إلى أماكن مناقضة "للمدينة المومس" هناك مثلاً الشلال المختبئ والذي يحمل في النص دلالة البقاء واستمرارية الحياة، هناك كذلك الصخرة والتي تحمل دلالة الصمود والمواجهة، فقد كانت مصدر الحياة لموسى (عليه السلام) وكانت مرقى الرسول ﷺ إلى السماوات العليا في حادثة الإسراء والمعراج، بالإضافة إلى شجرة الزيتون وهي مصدر الحياة بالنسبة للبطل ومصدر الحنان والرأفة، وهي كذلك رمز للأمن والسلام.

وجلا وجي "لا يقول لنا ذلك بداهة بطريقة الرومانسيين وإنما بمنطق الفن الواقعي الماكر، وبطولة الشجرة أو الشلال على ما فيها من نقد للحياة، وهجاء للمجتمع عودة إلى النموذج الأول لصلة الإنسان بعناصر الأرض ونباتها"(25) وبفضل إعادة هذه الصلة المقطوعة بين الإنسان والطبيعة، بين الإنسان والشلال تعود للبطل حيويته بعد أن غسله "المجذوب" بمياه الشلال ونقاه من أدران المدينة المومس، وأمره بصنع الفلك رمز النجاة من الطوفان الذي غدا يهدد المدينة ويوشك أن يغرقها.

الطوفان قادم.. الطوفان قادم

وأصنع الفلك بأعيننا ولا تخاطبني في الغافلين.. الضالين

السامدين.. التائهين.. المدهنين(26)

وهكذا تنتهي الرواية نهاية مفتوحة على المجهول لا شيء إلا أسئلة مطروحة واحتمالات متخيلة، لينقلنا الكاتب بعد ذلك إلى الجزء الثاني من الرواية، وهو بعنوان "أصحاب الكهف والرقيم" وهذا العنوان ينقل القارئ إلى متاهة أخرى من الضبابية والغموض وهو عنوان. يجعلنا نستحضر قصة أهل الكهف الذين فروا بدينهم إلى الكهف خوفاً من أن يفتنهم قومهم عن دينهم ويردوهم بعد إيمانهم كافرين وهكذا فكما فر الفتية المؤمنين إلى الكهف بحثاً عن الأمن والسكينة، يفر الكاتب إلى الكهف، وهو يرمز بذلك إلى القيم الروحية، فيصبح لجوء الكاتب إلى الكهف في الجزء الثاني من الرواية لجوء إلى القيم الروحية التي هي برأيه السبيل الوحيد لإنقاذ المدينة.

❒

هوامش الدراسة

(1)-صلاح فضل، شفرات، النص، دار الآداب، بيروت 1999، ص215.

(2)-ينظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي

(3)-إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص207.

(4)-حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت 2000، ص76.

(5)-المرجع نفسه، ص77.

(6)-منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت 1998، ص5، وما بعدها.

(7)-ميشل فوكو، نظام الخطاب، ت. محمد سبيلا، ص19.

(8)-حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص80.

(9)-عز الدين جلا وجي، رواية سرادق الحلم والفجيعة، مطبعة هومة الجزائر 2000، ص8.

(10)-مختار على أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة ع ص 128.

(11)-انظر محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص261.

(12)-عز الدين جلا وجي، الرواية، ص9.

(13)-المصدر نفسه، ص10.

(14)-محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر.

(15)-رسالة من المؤلف بتاريخ: 5 ماي 2001.

(16)-عز الدين جلا وجي الرواية ص10.

(17)-الرواية، ص11.

(18)-الرواية، ص18.

(19)-صلاح فضل، شفرات النص، ص221، 222.

(20)-الرواية، ص25.

(21)-ينظر عبد الملك مرتاض -تحليل الخطاب السردي، ص264.

(22)-الرواية، ص26.

(23)-الرواية، ص59.

(24)-الرواية، ص123.

(25)-صلاح فضل، شفرات النص، ص217.

(26)-الرواية، ص128.

عبد الحميد هيمة –الجزائر

قراءات... قراءات... قراءات

((بوح الزمن الأخير))

صدرت مجموعة "بوْح الزمن الأخير" للكاتبة حنان درويش عن اتحاد الكتّاب العرب في العام 1997، وبين دفتيها عشرون قصّة قصيرة، وقعت في (110) مئة وعشر صفحات. مما يدل على أن متوسط القصة الواحدة يكاد يكون خمس صفحات من القطع الصغير. وهذا ملمح أول من ملامح هذه المجموعة التي جاءت بعد مجموعتين قصصيتين للكاتبة هما: (ذلك الصدى) و(فضاء آخر لطائر النار).

وقد أهدت الكاتبة مجموعتها هذه إلى مدينتها (مصياف) الغافية على كتف المحبة والدفء والجمال.

والحقيقة أن هذه القضايا الثلاث أعني: المحبة والدفء و الجمال شكلت، مع أمور أخرى غيرها، القبّة الكبرى التي أظلّت أكثر قصص هذه الكاتبة، وبعبارة أخرى كانت الجداول التي انسربت في ثناياها، فوهبتها الحياة وقوّة التأثير، وأكسبتها جدارة الولوج في محراب هذا الفن الجميل، أعني "القصة القصيرة". بَيْد أن قصصاً أخرى في هذه المجموعة قدَّمت دون احتفاء بما وراء الحدث، ودونما اكتراث قوي بملامسة معنى عميق، أو فكرة كلية أو جزئية، أمثال قصة "زائر مع سبق الإصرار"، التي تحكي قَتْل صرصور في بيت..! وقصة "غرفة رقم 13"، التي تتناول حالة سوء تفاهم أو غلطاً غير مقصود وقع مع امرأة في فندق، فانتابتها الشكوى والوساوس التي لم تفضِ إلى أي معنى أو مغزى، ولم تنجح المفاجأة التي وقعت لها في أن تنهض هذه القصة على قدميها، إذ اكتشفت أن من طرق باب غرفتها ليلاً لم يكن هو الرجل الذي ظنّت به الظنون... بل كان شاعراً قدم تواً من محافظة، فقرأ رقم الغرفة (31) بدلاً من (13)...!.

ومثل شكوك هذه المرأة، كانت شكوك المعلم . معتمد الرواتب . الذي حدّثته نفسه، وقد استلم زيادات جديدة في رواتب زملائه، حدّثته بالانحراف عن الطريق القويم، وبالتضحية بالأمانة التي لازمته سنين طويلة، وذلك بسبب ضغوط الحياة عليه وحجم المسؤوليات الشهرية الملقاة على عاتقه، بوصفه رباً لأسرة من سبعة أشخاص... ولكن صوت زوجه الهامس في أذنه من بعيد: أن اصمدْ ولا تسقط، عصمه من الانجراف في درب الخيانة والسرقة... ولم توضح الكتابة ما إذا كان لتقوهات زملاء هذا المعلم بعبارات تقول: إن زيادة رواتبهم هذه ستحل لهم بعض مشكلاتهم... أثر في إخماد ثورة الطمع لدى هذا المعلم، رغم أنها يمكن أن تُحْدِث ذلك الأثر... وفي اعتقادي أن الكاتبة لو أضافت هنا أو هناك، عبارات أخرى في أعطاف هذه القصة، لجعلتها أكثر إقناعاً، وأوفر اتّساقاً!!..

ولكن ما تقدَّم لا يمنعني من إعلان إعجابي بعدد وفير من قصص هذه المجموعة شعرت بأنها كتبت بيدٍ خبيرة. فقد كشف بعضها حقائق كبرى في سطور قليلة، حقائق تتصل بجوهر الحياة الإنسانية، وبعالم القيم والمثل، وبقضايا الناس والمجتمع، ومن هذه القصص (بوح الزمن الأخير) التي سنرجئ الحديث عنها هنا، و(معادلة)، و(أزرق... أحمر)، و(مفاتيح العتمة)، و(مات الياسمين)، و(القصيدة الفائزة)، و(قلق) و(بنت الدهشة)، و(ثم عاد).

فمن القصص الناجحة قصة (معادلة) وهي تحكي حقيقة العلاقة مابين الرجل والمرأة. من خلال أربعة أزمان هي: "الأول" و"الخامس"، و"مابعد العاشر"، و"الأزمنة اللاحقة"، ففي الزمن الأول كان الرجل على قمة الجبل مزهوّاً برجولته، فلمح المرأة في

الوادي، تتوضأ بفيض الألق، وتلوّن قلبها بلون قوس قزح، وتلملم زهور الأقحوان"، ناداها، فلم ترفع الطرف إليه أولاً، تابع النداء ثانية قائلاً: أيتها الأنثى أنت مني ومن ضلعي وُلِدْتِ، فاصعدي إليَّ، فأفزعتها الصرخة الأنسية الآمرة، ولم تستجب لها... وفي الزّمن الخامس نزل الرجل إلى منتصف الجبل، وكان كل شيء يشدّه نحو الوادي، وصار يرى المرأة بوضوح أكثر، وصارت هي تسمعه بوضوح أكثر، فناداها: يا دفق الأنوثة، أيتها التحفة النادرة، ها أنذا نزلتُ إليك تركت جبروتي وقوتي وأتيتك طائعاً مُسْتَسْلماً... ما أسعدني اليوم بلقياكِ، وأنا أتنسّم طيب أنفاسك... عندئذٍ استدارت المرأة صوبه، ورقصت رقصةً معيّنةً أذابت ثلوج التمنّع، وعادت تواصل الطيران، رأسها باتجاهه وجناحاها إلى الأمام... وفي الزمن مابعد العاشر تكثف الشعور بينهما، فالتقيا، وقد رقَّت المناجاة، فلانت المرأة للحب الحقيقي، وكفَّت عن الطيران بعيداً عن الرجل... ثم في الأزمنة اللاحقة شاهد الناس الرجل يطير والمرأة تركض خلفه...

إنها قصة رمزية خيالية تكثف جوهر العلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة، وهي علاقة تقوم أساساً على الحب، أو ينبغي أن تقوم على هذا الأساس. فالمرأة لا تطير نحو الرجل إلاَّ إذا أحسَّت بحبه لها، وبلين ندائه، وجميل غزله... ولقد أصرّت الكاتبة على إغفال اسم الرجل، واسم المرأة، لتوسع دائرة الرمز، وليكون هذا الرجل هو أي رجل يحاول الاقتراب من أية امرأة، ولتكون هذه المرأة هي آية في امرأة كل الدهور والعصور... وهنا ملامسة جميلة لحقيقة ثابتة تشهد الحياة الإنسانية بخلودها..

ويتناغم مع هذه القصة، قصة أخرى، فتتعانق فكرتاهما، لتؤكدا أن الحب هو أساس التجاذب بين الجنسين، وهو أ هم من أي شيء آخر. ففي قصة (أزرق... أحمر) يتواعد رجل وامرأة على اللقاء دون سابق تعارُف، وقد سرى تيّار الاستلطاف والشوق بينهما من خلال أسلاك الهاتف فحسب... ويتفق (أسامة) و(فاتن) على اللقاء عند (حديقة المحبة) في المدينة على أن تكون شارة التعارف بينهما فستاناً أزرق تلبسه (فاتن) وقرنفلة حمراء يحملها (أسامة). وتشاء الأقدار أن يخفق كل منهما في العثور على شارة التعارف المتّفق عليها، ولكلّ أسبابه، ورغم ذلك يذهبان إلى الموعد المحدد، فيجدان نفسيهما عند بوابة (حديقة المحبة) الساعة السابعة، ويسلّم كل منهما على صاحبه باسمه دون شارتي التعارف أعني: (الفستان الأزرق)، و(القرنفلة الحمراء)!..(ص79).

إنه رسيس العشق وكيمياء الحب، اللذان ينبتان للمحبين بصيرة لا تخيب، وهما الرسيس والكيمياء اللذان جعلا المرأة تلاحق الرجل في القصة السابقة، وهما أخيراً الخيط الذي لابد من وجوده في أية علاقة بين رجل وامرأة. ومن هنا كانت هاتان القصتان تلامسان سراً عميقاً من أسرار الوجود الخالدة.

وإذا كان الحب، هو حقيقة إنسانية خالدة، قد أوحى للكاتبة بالقصتين السابقتين، فإن الحلم، بما فيه من أمانٍ وآمال، كان هو الآخر حقيقة غذّت قصة من قصص هذه المجموعة، وهي قصّة (مفاتيح العتمة)، فها هنا نحن أمام فتاة تدعى (زينب) تصرّ على أن تكون حياتهما أحلاماً، فهي تبني أعشاشاً لآلاف القبّرات وعرائش متوهجة بنسائم الحب، (ولنتأمل في عبارة نسائم الحب)، وذرى مشرعة تغري بالصعود وأمنياتها صغيرة وكبيرة و متوسطة القامات، ولكن هذه الأحلام تفاجأ بغضب الطبيعة وغدر الناس، الطبيعة تحمل الزلازل والعواصف الرملية والأعاصير والسيول، والناس يبثون سمومهم ويخربون ويفسدون، فتحزن زينب لأنها طيبة إلى درجة المرض... ورغم ذلك تستمر في الحلم الذي يبدّد سحائب الأرق، وهاهي ذي تنزع الحبق الذي هدّه الصقيع لتغرس بدلاً منه حبقاً أكثر نضارة، وتقلب صفحة لتفتح صفحة جديدة، ويدها جاهزة دائماً للرسم. وهي تعيش حالة ألق متطوّرة. وتفاجأ من جديد بجوائح الصقور تملأ المكان، وتقتحم عليها هدوءها، فتسرق أمنياتها وتعطيها مفاتيح العتْمة..!.

إن (زينب) هنا رمز مكثّف يفلسف أهمية الحلم في الحياة، وهي تكبر وتكبر لتصبح حالة إنسانية سوية، فالنفس البشرية ستحل عليها العتمة واللعنة معاً، إنْ هي كفّت عن الحلم، وسيهرب النور من عيني الناس، إنْ لم يحفلوا بقدس الأماني، فما أتعس الذين لا أحلام لهم، وما أضيق عيشهم. إن قصة الكاتبة (حنان درويش) هذه لتذكرنا بقول الشاعر القديم:

أعلِّــل الــنفس بالآمــال أرقبهــا ... مــا أضــيق العــيش لــولا فســحة الأمــل

ومن هنا كانت هذه القصة، كالقصتين السابقتين تقترب فنياً من حقائق الوجود الكبرى التي أرّقت الناس في كل العصور والمصور.

ولم يقتصر الاحتفاء بالحياة البهيّة العطرة المضمّخة بالحلم والورد على قصّة (مفاتيح العتمة) بل نجده ماثلاً في قصة (مات الياسمين) فها هنا علاقة نسيجها الود والعطف والحنان تنشأ مابين (رجل) و(ياسمينة) في بيته، هو يعدّ لها سلال الندى، وهي

تهديه جرار العطر، في الوقت الذي تقدّم الطبيعة للياسمينة النور والصداقة والمطر. ولتكريس قيمة الحنان والرقة في الوجود تُنْطق الكاتبة الياسمينة بهذا السؤال الموجّه إلى صاحبها: "هل باستطاعة لمسة حنان أن تغسل دهراً من الألم؟"، فيجيبها دون تردد "نعم". وذات يوم تتقلب الدنيا، ويزمجر الوجود، فتحتضر الياسمينة، ويصير بياضها الناصع أصفر، وتذبل، وتموت، فيبكيها الرجل بدمع جم... ولكنه في غمرة حزنه يتذكر قولها له: "إن حياتك تذبل دون ياسمين"، فيُسارع إلى تنفيذ وصيتها هذه، ويزرع ياسمينة أخرى، لتسرع بدورها في إرسال أول هجائيات بوحها في الأيام التالية...

إنّها قصة ماتعة تحتفي بالحياة والحنان والورد والرائحة الذكية، وكما كرر الرجل زراعة الياسمين بعد عدوان الطبيعة عليه وموته، كانت (زينب) في القصة السابقة تكرر زراعة الحبق الذي هدّه الصقيع وأماته، وذلك لينبت من جديد حبقاً أكثر نضارة، فاليأس إذاً لا وجود له عند أبطال قصص حنان درويش. والموت المفاجئ لابد أن يجابه بالحياة المستمرة، كما لابد أن يكافئ الــــــــزرعُ الاقــــــــتلاعَ، والحنــــــــان الغضــــــــب، فلمسة الحنان كما جاء في القصة الأخيرة تستطيع أن تغسل دهراً من الألم!...

وقد استتبع الاحتفاء بقيم المحبة والدفء والحنان اهتمام بمعاني أصالة الإبداع، وحقيقة الفن والجمال. وفي المجموعة ثلاث قصص أولت عناية بالفكرتين السابقتين وهي: قصة (القصيدة الفائزة)، و(قلق) و(بنت الدهشة).

ففي "القصيدة الفائزة" تسخر الكاتبة من شاعر فازت قصيدته بالجائزة الأولى في إحدى المسابقات، وعندما جاء ليلقيها في إحدى القاعات، بدأ الناس بالخروج واحداً إثر واحد، احتجاجاً على كلامه الذي لا معنى فيه ولا إيقاع ولا جمال، حتى إذا وصل إلى نهاية القصيدة فوجئ بخلو القاعة، ولم يجد مَنْ يصفّق له البتّة، فصفّق لنفسه، ونزل عن المنبر بالثقة ذاتها التي اعتلاه بها!.. (ص22).

إنها السخرية المرة من أدعياء الشعر، وزيف الإبداع، وسقوط المجانية واللا معنى في قصائد اليوم الفائزة، وهي سخرية تنطوي على موقف من الفن العدمي الخاوي، والخالي من الجمال والتأثير والدلالة.

أما قصة (قلق) فتنتقل فيها الكاتبة من حالة الشعر إلى حالة الرسم، فهذا الفنان التشكيلي (ربيع) يتلبسه شجنٌ يعانيه في نهاراته ولياليه، ويقضّ مضجعه قلقٌ يعذبه ويشقيه، لأنه يريد رسم مشهد يهزُّ الروح، ولكنه من الضخامة على قدر لا يمكن للخيال تصوره... ويأتيه علاج هذه الحالة مع (سلوى)، أو من الكاتبة إذا شئنا، التي تقول له: "ليس المطلوب من الفنان أو الأديب أن يمخر عباب البحور كلها، أو يخوض التجارب الحياتية جميعها كي يحقق إبداعاً، بإمكانك أن تتخيل مثلي، أن تعيش الحالات بينك وبين ذاتك، ثم تخرجها للنور صحيحة معافاةً". وقد استجاب (ربيع) لهذه النصيحة، فبعد أن وقف على ذروة الجبل ونظر إلى المدينة ببساتينها ومنعطفاتها وأزقتها ووجوهها المتعبة وزنود عمالها السمر وإشراقة وجوه المحبين فيها، وإلى الآبدة العملاقة، توغل صدر التاريخ واكتفى برسم سيف صلاح الدين، وشخّص المدينة ببعض الرموز، فاكتملت اللوحة،(ص54).

وقد أصابت القاصة فيما أنطقت به (سلوى)، فالفن التشكيلي، مثله مثل القصة القصيرة، ومثل القصيدة أيضاً، يكفيه، أحياناً، أن يعبر عن الجزء الدال الثري، ويرمز إلى الكل برموز مختصرة، فيحقق الشأو المرتجى. فالمطلوب من الفنان، كالمطلوب من القاص، هو الإيجاز و التكثيف، والتقاط الواسم والمعبّر عن الجوهر. إن النصف لديه أهم من الواحد الكامل، والمعروف أن الناس عامة، والنقاد، وخاصة، لا ينتظرون أكثر، ويكفيهم، في الفن، أن يمتثلوا لقول القائل: "يكفيك من القلادة ما يحيط بالعنق".

أمّا قصة (بنت الدهشة) فهي قصة تنفذ إلى عمق الأشياء من زاوية أخرى، ويتمثل عمق الأشياء هنا بالجمال الأنثوي، فثمة رجل يدعى (أحمد) أحب فتاة تدعى (غادة) واستولى حبها على قلبه، وأضاء أيامه، وأغلق من دون قلبه كل الأبواب، ثم راح يحلم بالزواج منها، فهي العروس الجميلة التي تفوق الوصف، والتي تصعقه لمسة منها، ويذيبه طرف حديث لها، وتصبيه الخلوة بها بالمسّ...

وفي القصة تتحقق الأمنية، فيتزوّج (أحمد) من (غادة) وبعد ثلاثة شهور يلتقي أصحابه في أحد المقاهي، فيلاحظون في عينيه اختفاء أي انتظار لحلمٍ أو دهشة ما.

إن العين في هذه القصة، وبريقها في قصص أخرى كانت وسيلة الكاتبة للتعبير عن فكرة أو شعور أو موقف، وهذا ما لمحناه في قصة (بوح الزمن الأخير)، وفي قصة (أحزان عبد الرحمن). وفكرة القصة التي نقف عندها تقول: "إن الكائن البشري

لا يمكـــــن لــــــه أن يقـــــبض علـــــى حلمـــــه كـــــاملاً، وأن الدهشـــــة القائمـــــة علـــــى عدم الاختبار، سرعان ما يخفّ بريقها، أو بريق صاحبها، بعد أن تكشف المعاشرة أشياء أخرى، أو بعد حياة يومية مابين زوج وزوجة قد تكون ملأى بالحوار والشجار وكدر العيش وهموم الحياة، وكل أولئك يسلم إلى القول: إن المظهر قد يخدع، والعبرة في المخبر، أو إلى القول، لنهتم بالأعماق، ولنهزأ بالمظاهر... ولقد سكتت الكاتبة عن شرح أسباب اختفاء الدهشة من عيني (أحمد) لتتيح للمتلقي أن يفهم بنفسه هذه الأسباب، فيشاركها في كتابة القصة وقراءتها...

وهذه النهاية المفتوحة للقصة تكررت في قصة الكاتبة (ثم عاد) فثمة رجل هجر زوجه، وتركها تعاني شأن أبنائه، وتكد وتكدح لتلبية مطالبهم، وغاب عمراً مديداً عنها، فتعلمت الخياطة، وعانت كربة الحياة وشقاءها وإعراض الأقارب وجفاءهم... ثم فوجئت بعد زمن مديد ببرقية من الزوج الهارب من مسؤولياته تقول: سآتي بعد أسبوع، وفعلاً عاد ذاك الرجل، مريضاً مشلولاً محمولاً على نقالة لا بد له من خادمة وممرضة... وهنا تترك الكاتبة سردها الخيطي المتصاعد، وتلتفت إلى جمهورها، كأنها ممثل مسرحي نسي دوره في التمثيل، وتسأل: "هل تستقبل فاطمة زوجها أم ترفضه؟ ما رأيكم؟".. والحق أنني أستهجن هذا السؤال يصدر عن الكاتبة، وقد انتزع من الشخصية الساردة قفازها السردي، وعرّى لعبتها الفنية، لصالح مباشرة مستهجنة لا يسيغها منطق القصّة.

ولو أنها اختارت خاتمة أخرى لا تنطوي على هذه العبارة، لكانت أكثر توفيقاً في نظري، ولحافظت على مبدأ الإيهام الذي لا مناص للقصّة الناجحة من الامتثال إليه.

وعلى الرغم من واقعية هذه القصّة، ومن لحظة التأزم التي حوتها، ومن المشكلة التي طرحتها، فإن عبارة "ما رأيكم"، فيها قد مثلت نشازاً حبّذا لو ابتعدت عنه الكاتبة. والحقيقة أن الحيرة التي تلبّست الزوجة عند قدوم زوجها كافية لتقيم القصة على قدميها، فهي موحية ومربكة وذات وجوه، فهي إنْ طردت زوجها تكنْ قد عاملته بالمثل، وكافأته بفعْلٍ من جنس فعله، فبعد أن تركها ريشة في مهب ريح الحياة، أو سفينة في خضم يمّ متلاطم لا ربّان لها، بعد ذلك لا مشاحةٍ على سلوكها، إنْ هي طردته... وهي إنْ قبلت به تكنْ قد سجّلت نبلاً إنسانياً عظيماً، وعملتْ وفق منطق غفراني لا حدود لعظمته، وفي هذا الموقف توبيخ عميق وقاسٍ لكل الهاربين من المسؤولية، والمتنكرين لحقوق الزوجة والأبناء. وفيه أيضاً طيف من حبٍّ حقيقي للأبناء ينسحب على أبيهم، فقبول الأب هو قبول للأولاد، وكل ما يتصل بهم من أبوّة مخلصة أو غادرة، ناجحة أم خائبة. وتلخيص القول في المشكلة التي تطرحها هذه القصة، هو أن موقف الزوجة في الرفض أو القبول محكوم بتربيتها الأسرية، وبقيم المجتمع الذي تعيش، وبظروف اجتماعية أخرى مختلفة.

القصة النموذج

ونتوقف عند القصة الأولى التي اختارت الكاتبة عنوانها ليكون عنواناً للمجموعة كلها وهي "بوح الزمن الأخير". وهي قصة وجدتها تستوفي شروط القصة الناجحة من حيث الاتساق والمشهدية المسرحية ووحدة التأثير.

إنها قصة ألم يجمع مابين "أمٍّ" غدر بها بنوها، وأحد بنيها، وفيها تنفتح الستارة على مشهد الأم، وقد قسا عليها البنون، والناس، والزمن، فتشرّدت وصارت بلا مأوى، وها هي ذي تبيت في خيمة تعصف بها الريح والبرد والمطر، ويناظر هذا المشهد مشهد آخر لابنها، وقد أودع السجن وألصقت به تهمة القتل (ظلماً). وقبل أن يُنَفَّذ به حكم الإعدام يتمنى اللقاء بامرأة، وتشاء الأقدار الغريبة أن يقوم رجلان بقراءة الإعلان المتصل بأمنية الابن السجين والمحكوم، فيعرضان الأمر على المرأة البائسة النائمة في تلك الخيمة، وبعد صراع وتردّد، ترضى...!.. وهناك في الزنزانة تلتقي بابنها البائس (البريء) وتحدث المفاجأة، ويسيل نزيف كل منهما نحو الآخر، فيتعارفان، ويفصح كل منهما عن همومه وأحزانه وخيباته، وتقول الأم لابنها: "تعال نتجاوز كوابيس هذه اللعبة"، فيسألها: "وماذا بالنسبة إلى الغد؟". عندئذٍ تشعّ عيناها ببريق ليس له شكل أو طبيعة أو ديمومة، ويشع مثله بريق في عينيه يشبه الأمل...

ولم تفصح الكاتبة عن لغز هذا الأمل، بل تركت الأمر غامضاً، كما في قصتيها السابقتين (ثم عاد)، و(بنت الدهشة). ولعل الأمل هنا قد تولّد من لقاء الحنان، ومن إمكانية البراءة بعد اللقاء بالأم... ومن يدري فلعلَّ التهمة كانت قتل الأم ذاتها... ثم هاهي ذي تبعث حيّة، فيشعّ الأمل في عيني ولدها..! إن القتل المجازي هنا يعانق القتل الحقيقي، فتهمة القتل الموجّهة إلى الولد

العاق، وهو بريء منها، تتلّبسه حين يقدّم بوصفه غادراً بروح الأمومة وحقوقها، ومُتنكّراً لواجباته إزاء أمٍّ تُركت تجابه محن الحياة ونوبها... ولقد وافقت الكاتبة، في نظري، حين جعلت جريمة الشاب الملصقة به، وهو بريء منها، تتماهى مع جريمته غير المتهم بها، وهو غير بريء منها! كما أحسنت صنعاً حين جعلت من حنان الأم الغامر، سبباً للبراءة أو للأمل بالبراءة... وفي القصة أيضاً تساوق واضحٌ ما بين قسوتين وقعتا على الأم المسكينة هما: قسْوة الأبناء والحياة، وقسوة الطبيعة. فهؤلاء الغادرون العاقون الأجلاف يغدرون بأمهم ويتركونها نهباً للفقر والحاجة والمصائب وقسوة الدهر، وهذه الطبيعة تهدر بعواصفها ومطرها وبردها، حتى لتكاد تقتلع الخيمة التي لجأت إليها الأم في تلك الليلة، ويبلغ التأزم مداه حين يأتيها ما هو أدهى من الداهيتين السابقتين، وهو قضاء ليلة شرسة مع مجرم في زنزانة... فتدور في رأسها أفكار متصارعة وتجد الحل في الهروب من البرد والمطر والعراء... وهناك تحدث المفاجأة وتكتمل القصة، دون أن تنغلق انغلاقاً يقضي على دهشة القارئ، بل بالعكس تكون النهاية محملة باحتمالات عدّة بسطناها فيما مضى.

حضور المرأة في المجموعة:

وإذا كانت المرأة تحضر بقوة ومأساوية في هذه القصة، فإن شخصيتها لم تغب عن قصص أخرى في المجموعة، مما يوحي بأن هذا الصوت النسوي القصصي، قد حفل بأبناء جنسه بوضوح؛ فالمرأة حضرت بقوة في قصّة (حكاية كل شهر)، وكان صوتها عاصماً للزوج . معتمد الرواتب . من السقوط، وحضرت بقوة في قصة (ثم عاد) وفيها حملت المرأة مسؤولية الأبناء بإخلاص وثبات. وحضرت في قصص (الشمس لا تشرق كل حين) و(معادلة) و(قلق) و(مفاتيح العتمة) و(خلف الزجاج)، و(أزرق... أحمر)، و(حالة غضب) و(بنت الدهشة) و(آخر الهدايا).

إذن هي حاضرة في أكثر قصص هذه المجموعة، وتكاد تكون الشخصية المحورية في اثنتي عشرة قصة، مما يوحي بأن (حنان درويش) عوَّلت على جعل المرأة عنصراً هاماً من عناصر التكوين القصصي لديها... وقد كانت تلك النساء بطلات إيجابيات أحياناً، وبطلات سلبيات أحياناً أخرى. فهي مثلاً بطلة إيجابية في (ثم عاد)، و(حكاية كل شهر) و(مفاتيح العتمة)، وهي سلبية أو ضحيّة في (بوح الزمن الأخير)، و(خلف الزجاج) وهي تتسم بعدم الصبر والحكمة في قصة (آلة غضب)، وهي أخيراً تمثّل حالة، أو تجسّد حقيقة، حين تكون طرفاً في علاقتها مع الرجل، كما في قصة (عادلة).

أما شخصيات القصص الأخرى، فقد تراوحت ما بين (عامل) و(معلم) و (موظف) و(شاعر دعي) و(فنان تشكيلي) و(رجل ذو مركز اجتماعي). وبدأ بعض هؤلاء بائساً مقهوراً تبهظه تكاليف الحياة، أو فناناً أخطأ دربه، فكان موضع سخرية، أو نصح رشيد، أو شخصاً يهتم بالسطح دون العمق، حتى إذا دار الزمن دورته تكشفت له حقائق الأشياء.

أما الشخصيات غير الإنسانية في المجموعة، فقد تراوحت ما بين (حمار) و(جرذ) و(ياسمينة) و(عصفور). واستغلَّ حضور بعض هذه الشخصيات استغلالاً حسناً، فأُنسن، كما في قصة (تمرُّد) حيث تمرَّد الحمار على (حذوه) بالحديد، لأن هذا الفعل يجافي منطق الأشياء، فالحذاء الحديدي يخصُّ الحصان لا الحمار. ولم يحسن استغلال بعضها الآخر كما في قصة (زائر مع سبق الإصرار) حيث تعاون أهل البيت على قتل (جُرذ) لأنه مثّل دور زائر غير مرغوب فيه...! ولكن الرمز الذي كان وراء قصص الحيوان عند بعض القصّاصين الآخر. لم نجد له أثراً واضحاً، باستثناء ما أوحت به قصة (مات الياسمين) من دعوة إلى الإصرار على الحياة المشفوعة بالحب والعطف والحنان، ومن تعبير مآله أن الرقة هي علاج العنف، وأن الجمال هو عدو القبح، وأن الحنان يغسل دهراً من الألم.

أما الأمكنة المختارة مسرحاً للحدث، فقد تراوحت مابين (خيمة) و(زنزانة) و(حديقة) و(مقهى) و(منزل عتيق) و(فندق) و(واد) و(محطة سفر) و(شرفة منزل) و(سوق) و(قاعة لإلقاء الشعر) و(ذروة جبل). وقد استغلت هذه الأمكنة، في نظري، استغلالاً حسناً، من حيث تناغمها مع السرد، ودلالاتها على بعض الأفكار، ومساعدتها على تكوين الحالة النفسية، وتأزيم الحدث، ومن حيث انعكاسها على مجمل أحداث القصة، وعلاقاتها الداخلية والخارجية.

ومن تقنيات قصص هذه الكاتبة اللجوء إلى السخرية، وقد حضرت في ثلاث قصص هي (القصيدة الفائزة) و(تهيؤات حمود) و(مركز اجتماعي) إضافة إلى العناية بالحدث عناية واضحة، فلم تقتصر قصة من القصص العشرين على حوارية موجزة، أو وصف مجرد من وقائع وحركات ومواقف... وقد اتّصف سرد الكاتبة بالسرد الخطي الصاعد، ولكنها كانت تكسره أحياناً لصالح عودة إلى الوراء، رابطة بين الحاضر والماضي، كما في قصتيها: (بوح الزمن الأخير) و(حكاية كل شهر) في توليفة

سائغة ومقبولة. كما لم نعدم نجاوى النفس وحوارها الداخلي كما في قصة: (أزرق... أحمر)، و(حالة غضب).

أما لغة هذه القصص، فقد تبدت جامعة مابين شعرية القصّ، ووظيفة الإبلاغ، ولم تتوانَ (حنان درويش) في كثير من المواطن عن حشد الأسباب اللازمة لجعل لغتها لغة أدبية بامتياز، فالشحن الجمالي حاضرٌ بقوّة في كثير من الصفحات، وأمثّل على جمالية اللغة القصصية عند الكاتبة بقولها في قصة "معادلة":

"وقف الرجل على قمة الجبل، يعانق السماء، ويمسك بذؤابات الأفق، وتمتدّ يداه تفتحان نافذة مغلقة، فتهطل مزن لم تتقن التهطال من قبل".

وقولها في المرأة: "كانت المرأة تتوضأ بفيض الألق، وتوشي جناحيها بطهر النهار، وتلوّن قلبها ببهاء قوس قزح، وتواري مفاتنها بظلال السكينة الوارفة وتلملم زهور الأقحوان لتصنع منها وسادة للميت". (ص35).

وقد جاءت هذه اللغة خالية، في الأغلب الأعم من الحشو الضار، أو العبارات الشاردة التي قد تسيء إلى التركيز والتكثيف، أو إلى الوصف الدقيق للخارج والداخل، والذاتي والموضوعي، والنفسي والاجتماعي...

وكل أولئك كان سبباً من أسباب نجاح أكثر قصص هذه المجموعة، كما كان من أسباب حظوة هذه المجموعة بعنايتنا. ونحن إذ نقول (أكثر) ولا نقول (جميع)، لا نسيء إلى الكاتبة في شيء، فكما أنه لا يمكن للقصيدة، يوماً ما أن تكون شعراً كلها، فكذلك لا يمكن لمجموعة من عشرين قصة، أن تكون في مستوى واحد من النجاح وقوّة التأثير.

د.عادل الفريجات - سورية .

□□

قراءات... قراءات... قراءات

الرؤيا الإبداعية ومحنة النص

الناقة (1)

داخلةٌ في سمّ خياط
خارجةٌ من سمّ خياط
طالعةٌ في أولى
صفحات جرائدنا
تدهمنا في غرف النومِ،
وفي أدراج الكتْبِ
وأدراج الأحزانْ

هذي الناقة،

من عصر ثمودٍ للآن..

تتلوّى خلف موائدنا

ترغو في داخلنا،

تغرينا،

تغري سكاكين قبائلنا

بالذبحْ

بشرى البستاني

* * *

يعد العنوان النواة التي تكشف عن دلالات النص المختلفة. وهو هنا يمتلك وظيفة مهمة من الناحيتين التركيبية والدلالية. فالقصيدة جملة اسمية تتكون من المبتدأ –العنوان الذي يشكل بنية افتقار –وأخبار متعددة تتراوح بين أخبار مفردة (داخلة، خارجة، طالعة) وأخبار جملة فعلية (تدهمنا)، (تتلوى)، (تغرينا)، (تغري)...

لقد اعتزّ عرب ما قبل الإسلام بالناقة بوصفها وسيلة من وسائل الحياة والبقاء، لذلك أحبوها ووصفوا كل جزء فيها.. هذا ما وجدناه واضحاً في معلقة طرفة بن العبد الذي وصف الناقة في أكثر من (28) بيتاً(2). كما وجدناه في شعر كثير من الشعراء الذين شبهوا سرعتها بسرعة ثور الوحش وحمار الوحش والظليم والنعامة.. واقترنت عند العرب بالنخلة لذا كانت أشبه الأشياء بالأمومة الراغبة في استمرار الحياة فضلاً عن كونها ملجأ أميناً لمن يلوذ بها.. وقد كانت دائمة الحركة والعمل لمواجهة الموت والخطر.. وكانت في الوقت نفسه– في أساطير العرب وأديانها– حيواناً أسطورياً ورمزاً دينياً.. فهي رمز لقوى الشر الغامضة المسلطة على الإنسان، وتكون شآذ مشبع بالقوة والرهبة والهم، ومعوذة مزودة بقوى كثيرة، وهي رمز للإنسان الفاني والدهر الباقي الذي يحيي ويميت، كما أنها مجمع الرحمة والعذاب، والأمن والخوف، باقية، لكن معالم الفناء تبدو من حولها(3).

وقد أدى عقرها إلى هلاك أقوام كثيرة، فعقرها "يراد به استنزال اللعنة ودعاء الموت، وتحدي الآلهة، والثورة على ما فوق الطبيعة بطريقة تجمع بين الشعور العبقري والجنون الراغب في الانتحار"(4).

وذكرت الناقة في القرآن الكريم في سور عديدة تحكي لنا ناقة صالح التي طلبها قومه، فامتحنهم الله بها، وأمرهم تعالى على لسان النبي صالح بأن لا يمسوها ولا يضربوها ولا يطردوها فـ ﴿عَتَوْا عَنْ أَمْرِ رَبِّهِمْ﴾(5).

* * *

بدأت القصيدة بتناص قرآني شكل علامة ساعدت على إنتاج دلالات متحركة، إذ جعلته كما يرى (تودوروف) خطاباً متعدد القيم لا أحادي القيمة(6). فضلاً عن أن التناص عملية تفجيرية تفتح الحاضر على الماضي والماضي على الحاضر، والإبداع على التقاليد، والذات على الموضوع، والمتحقق على المتخيل، والوجودي على الأسطوري، وبذلك يصبح التناص قيمة تعبيرية خارقة الفحوى، تضع الإبداع الشعري في مساره الحقيقي من حركة التواتر الفني(7). شكل التناص هنا منبهاً أسلوبياً كسر التوقع وأشاع توتراً في القصيدة، إذ إن الناقة تحولت من دلالتها المعروفة إلى دلالة جديدة، وهنا تكمن قيمتها الشعرية بوصفها رمزاً هيمن على توجيه الفعل في النص.. فالنص القرآني يقرر استحالة دخول الكافرين الجنة، كاستحالة دخول الناقة في سمّ الخياط(8). بينما الناقة في هذا النص تمتلك قدرة خارقة لم نجدها في مرجعياتنا السابقة. وقد تجسدت هذه القدرة من خلال استخدام المفارقة السيميائية التي طغت على النص، فالناقة، داخلة في سمّ الخياط.

خارجة من سمّ الخياط.

والمفارقة وسيلة لفهم التناقضات والكشف عنها وتعريفها، فضلاً عن أنها "قول شيء بطريقة تستثير، لا تفسيراً واحداً، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغيرة"(9)..

إن الشاعرة من خلال تناصها هذا تضيف مهمات إضافية لرمزها الشخصي الذي غدا مفتاحاً للكشف عن همها الكبير الموحي بالغموض والرهبة.. والرمز الشخصي هو ذلك الرمز الذي يبتكره الشاعر ابتكاراً محضاً أو يقتلعه من حائطه الأول أو منبته الأساس، ليفرغه جزئياً أو كلياً، من شحنته الأولى أو ميراثه الأصلي من الدلالة ثم يشحنه بمدلول ذاتي مستمد من تجربته الخاصة.. وهذا الرمز يكون جزئياً يستعمل في عمل محدود، أو يكون مركزياً، وهذا ما نُعنى به هنا، يستعمله الشاعر في عمل كبير له (10).. وقد استطاع الشاعر العربي الحديث أن يستدرج تلك الرموز "إلى عالمه الشعري، وأن يغمرها بفيض من رؤياه، وهواجسه وأهوائه ويجعل لها حاضراً أشد كثافة من ماضيها"(11).. فالناقة هنا تتحول إلى قوة طاغية تحتل حياتنا بكل تفاصيلها ودقائقها، ففي الوقت الذي يقرر النص القرآني فيه استحالة دخول الكافرين الجنة ﴿حتى يلج الجمل في سمّ الخياط﴾، تكون هذه الناقة (داخلة، خارجة، في سمّ خياط)، قادرة على الفعل، حازمة، حاضرة، جريئة (طالعة في أولى صفحات جرائدنا). وهي (تداهمنا) بكل ما يوحي به هذا الفعل من إساءة وإرغام، فالدهماء هي الفتنة السوداء المظلمة، والدهيم والدهيماء؛ الداهية، والأدهى؛ القيد(12)، فالناقة (تدهمنا في غرف النوم) أي تغشانا وتفجؤنا حيث لا يجوز لأحد ذلك.. كما أنها تقتحم حياتنا الثقافية فضلاً عن همومنا وأحزاننا، و(تتلوى) بكل ما يوحي به الفعل المزيد بالتاء والواو المشددة من اضطراب واعوجاج وجحود وهلاك وخصومة شديدة.. فهذا التلوي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالظرف (خلف)، فالالتواء لا يكون صراحة أمام الجميع، وإنما يحتاج إلى مكان غير مرئي ليكون أكثر تأثيراً وإيلاماً وغموضاً وخبثاً..

والناقة (ترغو) بكل ما في هذا الرغو من ضجيج وفوضى وغرابة، وقد تقيد الفعل بالجار والمجرور، فهي (ترغو في داخلنا).. هل يستطيع أحد منا أن يتصور كيف ترغو الناقة بداخله بجسمها الضخم وسنامها وخفيها؟ إن هذا بلا شك أمر عظيم يثير فينا الخوف والهلع والاضطراب... وإذا كان جمل امرئ القيس قد برك عليه بصدره وكلكله وعجزه، فإن هذه الناقة (تدهم وتتلوى، وتغري)، وإذ لا نستجيب لذلك الإغراء فإنها تلجأ إلى مواطن الضعف فينا، إلى سكاكين القبيلة المشرعة أبداً بآليات الفرقة والتشتت، لكن الإغراء لا يكون دفعة واحدة، إذ إنها تلقي العداوة فينا، وتحرض بعضنا على بعض، فيعمد أحدنا إلى قتل الآخر بالذبح، بكل ما في الذبح من ألم ووجع وموت:

تغرينا

تغري سكاكين قبائلنا..

بالذبح

إن الناقة في هذا النص رمز أبدعته الشاعرة للتعبير عن المحن التي يكابدها الإنسان بصورة عامة والإنسان العربي والعراقي بشكل خاص.. بسبب سيطرة القوى القاهرة، المستلبة علينا.. تلك المحن التي أدت إلى تمزيق شمل الأمة حتى انقسمت على قبائل متفرقة.. فكلمة (قبائلنا) في النص لها دلالات سيميائية توحي بالفرقة والاضطراب والحروب والتطاحن. إذن هذه المحنة كبيرة، إنها تلازمنا ملازمة الظل في الصحوة والنوم، وتجعلنا –بكل ما يتخللها من كذب ولؤم وغش وخبث وحقد– نعاني ونتعذب وفي النهاية نقتل بعضنا... إنها الفتنة التي أخرجت آدم وحواء من الجنة.. وهي الفتنة التي دفعت قابيل إلى قتل أخيه.. وهي المحنة التي دفعت نوحاً إلى صنع السفينة ودفعت أخوة يوسف إلى رميه بأعماق البئر.. وقضت على الكثير من رجال وفرسان بكر وتغلب في حرب البسوس.. ف

هذه الناقة من عصر ثمود،

للآن

تتلوى خلف موائدنا

ترغو في داخلنا،

تغرينا،

تغري سكاكين قبائلنا

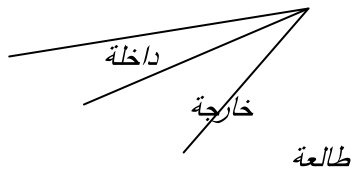
بالذبح

* * *

بدأ النص بجملة إسمية تتكون من المبتدأ وهو العنوان، ثم يليه الأخبار المتعددة، والجمل الإسمية تحد من فاعلية النص لأنها تدل على الدوام والثبوت، والذي حرك النص هنا استخدام الشاعرة اسم الفاعل الذي يدل على ثبوت الوصف في الماضي ودوامه واستمراره(13)، وكما يأتي:

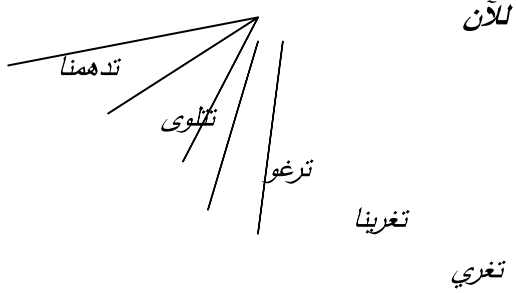
الناقة

(المحنة، الفتنة)



كما استخدمت الجمل الفعلية التي تدل على الحدوث والتجدد، إذ بدأت الجمل بالأفعال المضارعة التي أضفت حركة وفاعلية واستمرارية على النص.. وهي توحي هنا بأن عمل الناقة مستمر الحدوث في الماضي والحاضر والمستقبل:

فالناقة من عصر ثمود (كناية عن القدم) للآن

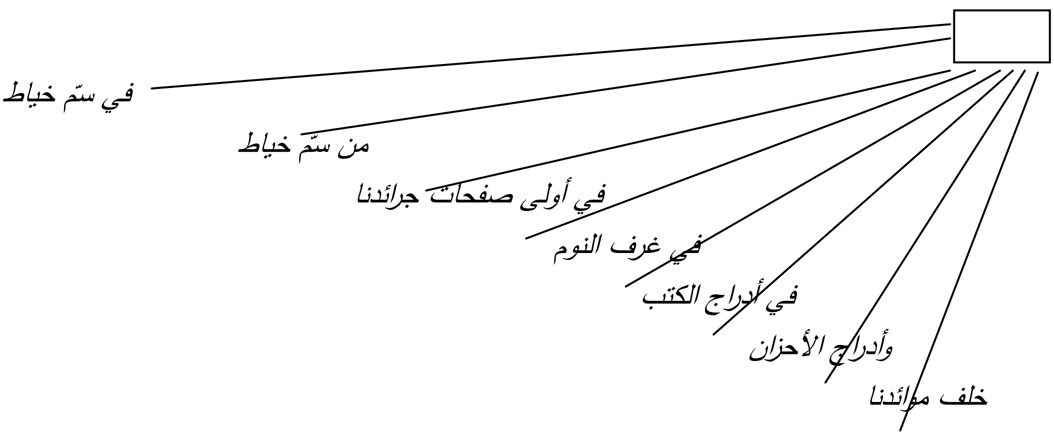


إن تنوين (ثمود) الممنوعة من الصرف يدل على فعل المحنة وخبطها العشوائي فينا.. وإن صيغة (تفعل) تقتضي "مطاوعة من المخاطب أو المتحدث عنه... [و] تخرج بنية القصيدة من سكونية الوصف، ومحدودية الخطاب، وتعم المطلق المتنوع، وبذلك تتجاوز رتابة السرد"(14).

وقد جاءت الأفعال المضارعة أفعالاً لازمة في النص وهذا يشير إلى "استقرار الحدث المعين في نفس المحدث (الفاعل)، بما يجعله وحده محور الفعل ومركزه"(15). ويمكننا القول هنا بأن الشاعرة ولا وعيها يرفضان قوة هذه الناقة (الفتنة) وقدراتها الخارقة، التي ستؤدي بنا إلى (الذبح)، ولذلك اكتفت باستخدام الأفعال اللازمة وظل الفاعل ضميراً مستتراً يدل على الغائب، رفضاً له ومحواً لقواه.

وإن غياب المبتدأ في النص؛ (هي)، داخلة، خارجة، طالعة، تدهمنا، أثار ذهن المتلقي حول حقيقة هذا الشيء العجيب الذي امتلك القدرة على اختراق حياتنا وملئها بالاضطراب والضلال والحيرة والرعب.. والمكان هنا يؤدي دوراً كبيراً في النص ويتلاحم مع حركية الناقة وفاعليتها.

فهي



في داخلنا

إذن، هي تحتل الأماكن، وأدقها، وأهمها، وأعظمها، وبالتالي تحتلنا (في داخلنا).

* * *

كان للإيقاع دور كبير في إضفاء الحركة على النص والتعبير عن التوتر الموجود فيه، فقد وجدنا الجوازات في البحر الذي شكل القصيدة (المتدارك) منذ بداية النص إلى نهايته وكما يأتي:

ـب ب   ـ ـ   ـب ب ـْ

فاعِلُ   فألن   فاعلُ   فا عْ

ـب ب   ـ ـ   ـب ب ـْ

فاعلُ   فألن   فاعلُ   فا عْ

ـب ب   ـ ـ   ـ ـ

فاعلُ   فألن   فألن

ـ ـ   ب ب ـ   ب ب ـ

فألن   فعلِن   فعلِن

إن استخدام أسماء الفاعل بوصفها أخباراً متعددة للمبتدأ (الناقة) فرضت على النسق العروضي أن يكون واحداً، ثم يحدث خرق في النظام الإيقاعي ليتلاءم مع الخرقين التركيبي والدلالي في الأسطر الآتية:

ـب ب   ـ ـ   ب بـ   ـ ب،

فاعلُ   فألن   فعلِن   فاعـ

ب   ـ ـ   ـ ـ   ـب

لُ   فألن   فألن   فاعِ

ب   ـ ـ   ـ ـ   ـْ

لُ   فألن   فألن   فا عْ

فسياق الأبيات يتحول من استخدام أسماء الفاعل أخباراً إلى استخدام الجملة الفعلية المبدوءة بالفعل المضارع (تدهمنا).

ثم تحدث انعطافة أخرى في الدلالة والتركيب تفرض انعطافه في العروض:

ـ ـ   ـب ب،

فألن   فاعلُ

ـ ـ   ب بـ   ـ ـ   ـْ

فألن   فعلِن   فألن   فا عْ

ب بـ   ـ ـ   ب بـ   ب بـ

فعِلن   فألن   فَعِلن   فعلِن

ـ ـ   ـ ـ   ب بـ

فألن   فألن   فعلِن

ثم يأتي خرق آخر في آخر النص لنمو التجربة ووصولها إلى درجة عالية من التوتر إذ تحول النسق من حركة غير دموية إلى دموية:

ـ ـ   ـ

فالُن	فا			
–	–ب–	–ب ب	–ب ب –	
لُن	فاعلن	فاعلُ	فاعلُ	فا
–	–ْ○			
لن	فاعْ			

إن التدوير هنا أكد الوحدة العضوية للنص ونجح في إبراز توتر الشاعرة وشعورها بالخطر إزاء المحن المحيطة، فضلاً عن أنه أضفى حركة على القصيدة، وتنويعاً لإيقاعها يتلاءم مع دلالاتها وتركيبها ومع ما تشيعه هذه الناقة من توتر وحركة وإزعاج وعنف في النص.

يشير طغيان حروف المد من العنوان (الناقة) وعلى امتداد النص إلى استمرار فعل المحنة إذ إن النون الممدودة في (الناقة) تلتف حول أعناق الجميع وتقتلهم بأبشع طريقة هي (الذبح)، بتسكين المفردة، والتسكين موت ضد الحركة، الحياة، إذ إن الإطلاق الموجود منذ بنية العنوان وعلى مستوى النص مقيد بالسكون الموجود في (خياطْ، خياطْ، الأحزان، الآن، الذبحْ)، وتلك محاولة أخرى نابعة من لا شعور الشاعرة في الحد من حركية وفاعلية الناقة، المحنة، والتي ظهرت أيضاً من خلال طغيان الأحرف المجهورة على الأحرف المهموسة.

إن وجود ظاهرة التوازي في النص خلق توازناً إيقاعياً في القصيدة من خلال تكرار (سَمّ الخياط)، وتكرار صيغة اسم الفاعل، ولفظة (أدراج)، وصيغة (تفعل).. وتكرار حرف الجر (في) خمس مرات يدل على تخصيص فعل المحنة فينا، وهذا ما وجدناه أيضاً في تكرار القافية المنتهية بالضمير (نا) في (جرائدنا، موائدنا، داخلنا، تغرينا، قبائلنا)، فضلاً عن أن الشاعرة استثمرت أفعالاً استمدتها من التراث القديم، اتسمت هذه الألفاظ بقوة مشحونة بدلالات مكثفة أسهمت في نقل مشاعرها الجياشة إلينا مثل (تدهمنا، ترغو).

إن تكرار الأصوات في (ترغو، تغري، تغرينا) خلق موسيقى خاصة تلاءمت مع المعنى الذي أرادته الشاعرة حيث أن الصوت كما يرى بوب يجب "أن يبدو صدىً للمعنى"(16).

وكان لتكرار أداة العطف (الواو) دور في تماسك النص وتقوية العلاقات بين الجمل المكونة له، والكشف عن "العلاقات المنطقية بين أجزاء الجملة الطويلة، ومن هذه العلاقات، المكانية، والسببية، والحالية، والزمنية.. وهذه المعاني التي تؤديها أداة العطف لا تنبع من واقعها الصوتي أو الكتابي المجرد وإنما من موقعها في النص"(17).

هذه قراءتي للناقة، ولعل قارئاً آخر يرى فيها رمزاً آخر، أو يقرأ ما لم أقرأه، باعتبار أن "كل قراءة، في نص ما، هي خرق لألفاظه وإزاحة لمعانيه"(18)، وهنا يكمن سر الإبداع الأصيل في هذه القصيدة التي ألهمتنا برؤيا خاصة نابعة من وعي الشاعرة بالمأساة الإنسانية.

□

(الهوامش):

(1)–البحر يصطاد الضفاف: بشرى البستاني –دار الشؤون الثقافية العامة– ط1– بغداد –2000: 45-48.

(2)–شرح القصائد العشر: صنعة الخطيب التبريزي –تحقيق: د.فخر الدين قباوة– منشورات دار الآفاق الجديدة– ط3– بيروت– 1979: 102–124.

(3)–قراءة ثانية لشعرنا القديم: د.مصطفى ناصف –دار الأندلس– ط2–بيروت– 1981: 98–121، 164. وينظر: دراسة الأدب العربي: د.مصطفى ناصف –دار الأندلس –ط2– بيروت– 1981: 248–249.

(4)–قراءة ثانية لشعرنا القديم: 170.

(5)–سورة الأعراف: آية 77.

(6)–الشعرية: تزفيطان طودوروف –ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة –دار توبقال للنشر– ط1– الدار البيضاء– المغرب– 1987: 40.

(7)–طبيعة الشعر، تخطيط لنظرية في الشعر العربي: محمد أحمد العزب –القاهرة– 1980: 99.

(8)–قال تعالى: ﴿لا تُفَتَحُ لَهُمْ أَبوَابُ السَّماءِ ولا يَدْخُلُونَ الجَنَّةَ حتَّى يلجَ الجَمَلُ فِي سَمّ الخِيَاطِ﴾. سورة الأعراف –أية: 40.

(9)–نظرية المفارقة: خالد سليمان–مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات" –المجلد 9– العدد 2–1991–: 58، 77.

(10)–في حداثة النص الشعري –دراسات نقدية: د.علي جعفر العلاق –دار الشؤون الثقافية العامة –ط1– بغداد– 1990: 57.

(11)–نفسه: 62.

(12)–لسان العرب المحيط: ابن منظور –قدم له: عبد الله العلايلي –إعداد وتصنيف: يوسف خياط –دار لسان العرب– بيروت– (د.ت): مادة (دهم).

(13)–معاني الأبنية في العربية: د.فاضل صالح السامرائي –جامعة الكويت– كلية الآداب– ط1– 1981: 51–52.

(14)–الكلمة في الشعر العراقي المعاصر، البنية الصرفية والدلالية، أنموذج تمهيدي لقصيدة (ألواح الدم) للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد: أ.د.هادي نهر –مجلة الأقلام– العدد: 9،8،7/ 1997: 9–10.

(15)–نفسه: 11.

(16)–قضايا الشعرية: رومان ياكسيون –ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون– دار توبقال– ط1– المغرب– 1988: 54.

(17)–الأسلوبية ونظرية النص: د.إبراهيم خليل –المؤسسة العربية للدراسات والنشر– ط1– بيروت– 1997: 142.

(18)–قراءة ما لم يقرأ –نقد القراءة: علي حرب –مجلة الفكر العربي المعاصر– العدد 60–61/ 1989: 41.

المصادر والمراجع:

–الأسلوبية ونظرية النص: د.إبراهيم خليل –المؤسسة العربية للدراسات والنشر– ط1– بيروت– 1997.

–البحر يصطاد الضفاف: بشرى البستاني –دار الشؤون الثقافية العامة– ط1–بغداد– 2000.

–دراسة الأدب العربي: د.مصطفى ناصف –دار الأندلس– ط2– بيروت– 1981.

–شرح القصائد العشر: صنعة الخطيب التبريزي –تحقيق: د.فخر الدين قباوة– منشورات دار الآفاق الجديدة –ط3– بيروت– 1979.

–الشعرية: تزفيطان طودوروف: ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة– دار توبقال للنشر –ط1– الدار البيضاء– المغرب– 1987.

–طبيعة الشعر، تخطيط لنظرية في الشعر العربي– محمد أحمد العزب– القاهرة– 1980.

–في حداثة النص الشعري– دراسات نقدية: د.علي جعفر العلاق– دار الشؤون الثقافية العامة –ط1– بغداد– 1990.

–قراءة ثانية لشعرنا القديم: د.مصطفى ناصف –دار الأندلس –ط2– بيروت– 1981.

–قضايا الشعرية: رومان ياكسيون –ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون– دار توبقال– ط1– المغرب– 1988.

–الكلمة في الشعر العراقي المعاصر، البنية الصرفية والدلالية، أنموذج تمهيدي لقصيدة (ألواح الدم) للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد: أ.د. هادي نهر– مجلة الأقلام– العدد: 7، 8، 9/ 1997.

–لسان العرب المحيط: ابن منظور –قدم له: عبد الله العلايلي –إعداد وتصنيف: يوسف خياط– دار لسان العرب– بيروت– (د.ت).

–معاني الأبنية في العربية: د.فاضل صالح السامرائي –جامعة الكويت– كلية الآداب– ط1–1981.

–نظرية المفارقة: خالد سليمان –مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات" –المجلد 9–العدد 2–1991.

د.بتول حمدي البستاني - العراق-

متابعات... متابعات... متابعات

قصص

العدد / الماضي/

تعمل معظم قصص العدد 382 لشهر شباط 2003 على تفريغ الهواجس المكتومة داخل النفس الإنسانية، والتي تعبّر عن الصراع الأزلي بين الإنسان المثقف، والسلطة، وقد ركّزت أربع قصص منها على الجانب الأمني الذي يعاني منه المواطن المرهف المشاعر، الذي ليس له ذنبٌ يستوجب ملاحقته أو اعتقاله سوى انتمائه إلى هذه المنطقة التي لا تعترف بالقاعدة القضائية (الإنسان بريء حتى يُدان) وإنما تعمل بالقاعدة السائدة التي ترى أن (المواطن متهّم حتى تثبت براءته) وإثباتُ البراءة –وإن حصل– فإنه يأتي متأخراً جداً.

إن عملية التفريغ تتم عن جانبٍ إنساني راكدٍ، مختنق، ضُرب عليه حصارٌ مخيف، أُرغم فيه الإنسان على التفكك والعزلة والحيرة والانطواء، وقد استطاع الكتّابُ اختراق هذا الحصار، بالترميز والإيحاء أكثر مما عمد إلى اختراقه بالمواجهة والصراحة، وهم في كلا الحالين يعملون على كشف سلبيات الأنظمة، وفساد أجهزتها الإدارية، ولعل بعضهم يتفاءل كثيراً بالنتائج حين يجعل بطل قصته يحمل سمات التمرّد والمقاومة، ويندفع للثورة.

ضمّ العدد القصص الآتية:

1–ظهورات السيدة الجميلة، لإبراهيم الخليل

2–الدرج، لمحمد أبو معتوق

3–نملةٌ تشاكس، لجاكلين سلام

4–غابة البلوط، لسهيل الشعار

5–العاشقة الكونية، لهيفاء بيطار

6–الزنزانة، ليونس محمود يونس

أولاً: ظهورات السيدة الجميلة. قصة: إبراهيم الخليل

يطالعنا إبراهيم الخليل في هذه القصة المشغولة بتقنيةٍ عالية، امتزجَ فيها الواقع بالرمز بالفنتازيا، والتي تقوم على العلاقة الأزلية بين الرجل والمرأة، ومن خلفهما الحياة التي تؤرّقهما بمعطياتها الواقعية التي يشغل فيها الجانب الأمني حيّزاً واسعاً، ويبدو جاثماً بثقله على الصدور الواعية، فيقضّ مضاجعها، ويبعث بها إلى السجن، الذي يعبّئها بالوهج الثوري، ويزرع في جنباتها حبّ التمرد، والرفض.

إن العلاقة بين الذكر والأنثى حمّلها الكاتب أبعاداً إنسانيةً قوامها الحب واللقاءُ والتواصل، لكن الذي يُعكر صفو هذه العلاقة تدخّلات الجانب الأمني، مما يجعل هذا الثلاثي: المرأة والرجل ورجل الأمن من طينة واحدةٍ تستجيب لدواعي الحداثة، فالمرأة التي يتوهّم القارئ في البداية نقاءها وبراءتها وعذوبتها، يجدها واحدةً من نساء نهايات القرن العشرين "تطلع في لحظة نزق، تجلس أمامك على كرسي من القش، فتوسوس شنوف حجلها الفضي، المزيّن بالخرز الأزرق، كلما حركت قدمها اليسرى، تدخّن، وتثرثر، وترنّ ضحكاتها الصافية، كأجراس الماعز، وفجأةً تنهض كزوبعة، تاركةً لك كرسيها خالياً، وعلبة دخانها فارغةً، وخلخالها الفضة مرمياً على الرمل، تعويذة سحرية..."

والرجلُ رِجالٌ عدّة، فهو إما شبقٌ نهم، تردعه المرأة: "لا تحاول تثليث دائرة الرقصة، فتموت الفراشة" وإما واحد من سفلة الناس، محتالٌ يسرق ذهب الصاغة بكؤوس الشاي، وإما صياد يصطاد كل شيء، الطيور والنساء، حيث تغدو العلاقة بين الذكر والأنثى أشبه بمتواليةٍ سردية، تتنامى فيها القصة وتتدرج من نقطة البداية حتى تصل إلى الذروة.

وعلى الرغم من وجود العلاقة بين الذكر والأنثى، إلاّ أن الشخصية تبدو في كثيرٍ من مواقفها شخصيةً اغترابية، تحاول أن تثبت نفسها من خلال عالمٍ متناقض سلوكاً وثقافةً وإقصاءً وتهميشاً، حتى يغدو الرجل الملاحق أمنياً، إنساناً متمرداً مسكوناً بهاجس الحياة والثورة، مسكوناً بأصوات الماضي التي أغناها الكاتب ببعض التناصات، كقوله على لسان المرأة "ويلي منك، وويلي عليك يا رجل" وتأثّره بالأسلوب القرآني في قوله "ألف عام مما لا تعدون" وقوله "ليت للبراق عيناً" في ترميز إلى مخافر الأمن (عين الحكومة، وذراعها الطويل).

هذه التناصات الترميزية وظّفها الكاتب لتخدم الشخصية القصصية الاغترابية، والتي تبدّى اغترابُها في الهواجس النفسية، والعزلة الجسدية، وكلاهما ينّم عن شعور بالخواء والفراغ والبحث عن المعادل الموضوعي الذي يمنح الذات قدرةً على الحضور في هذا العالم الحي، ويمنحها القدرة على التفاعل وهنا يبدو الاغتراب حالةً طبيعية لحالات الحصار النفسي والجسدي الذي يُغذّيها شعورٌ عام قاهر، يقصيها عن العالم المحيط بها، مهما كان صاخباً مَوّاراً بالحركة والحياة.

ولا ينتهي النصّ القصصي إلاّ بعد أن يدين رجلَ الأمن، ويعريه ويكشف قلقه واضطرابه، ولا معقوليته، وضعف موقفه، في مقابل شخصية الرجل الآخر، الملاحق ثم السجين، الذي تمور في أعماقه بذور التمرد، التي زرعتها فيه المرأة الجميلة، والتي حملها العنوان بذورَ الثورة، في ترميز الوردة الحمراء، التي تركتها له في شرفته، وعندما يقع طريدةً في يد صياده، ينام ليلته الأولى على البلاط، فإن الوردة الحمراء تظل تصله بانتظامٍ، في دلالةٍ واضحة على الاحتجاج والتمرد ورفض الخنوع.

تزخر القصة بالترميزات التي تتفق مع الزمن القصصي الراهن، المحدّد بنهاية القرن، وبداية القرن الآخر، الذي عرف فيه المثقف الملاحقات والمطاردة فتكثّفت في كتاباته مواقف الإحباط، ومشاعر الخيبة، فغدت منعكساتٍ نفسيّةً تتلقاها الذات المثقفة في صراعها المرير مع نفسها من جهةٍ، ومع محيطها من جهة ثانية.

لقد آلت شخصية القصة الرئيسية (الرجل) إلى حالة إيجابيةٍ، وقد تضمّن النص ملمحاً تقنياً أرهص به الكاتب شيئاً فشيئاً، بحوافز عاطفية، ليكسر به التواتر السردي، وينتقل عبر مستوى درامي متدرج، يتصاعد رويداً رويداً، وكأن البناء يعلن عن سقوط الشخصية الطبيعي أمام اضطهاد السلطة، ولكنه في المنظور الفكري ليس طبيعياً، لأنه سقوط من أجل البناء، وقد امتلأ الرجل بالزخم الثوري، الذي جعله يمسك السلاح في النهاية ويطلق الرصاص.

ثانياً: الدَرج. قصة: محمد أبو معتوق

يتابع محمد أبو معتوق في هذه القصة أسلوبه القصصي الذي عُرف به من بين كتّاب القصة السورية، حيث يعتمد –في رسم حدثه وشخصياته– على الطريقة الفنتازية، التي تمزج الواقع بالخيال، وتحيل الشخصيات الآدمية إلى شخصيات سحرية، تلبس قبعة الإخفاء، وتمتطي بساط الريح، بحيث تحمل كل شخصيةٍ بعضاً من ملامح السندباد، وعلاء الدين ومصباحه السحري، فتنقلب الحقائق إلى ضدها، ويتلبّس الحزن لباس الفرح عن قصدٍ من الكاتب، لتعبّر عن سخريةٍ حادّة، ونكتة سوداء، قوامها الإدانة والكشف والتعرية للسلطة بصورة خاصة، فالشخص المضطهد على سبيل المثال، والمصاب بخدوش داميةٍ، تتحوّل خدوشه الدامية إلى (نهايات فاتنة) ولفظ الفاتنه الذي يصف الألم والحزن، كان القرآن الكريم قد سبق إليه بأسلوب السخرية المرّة من الكفار في قوله تعالى: ﴿فبشرهم بعذاب أليم﴾ فانصرفت البشارة عن وجهتها المعهودة للفرح، وتوجّه بها الخطاب القرآني إلى الألم والعذاب.

ولفظ (رائعة) لدى الكاتب في وصف الأفعى مخالف للمعقول، حيث يشبه الدرج الملتف الذي يصعد عليه الشاب الملاحق (بأفعى رائعة).

والإنسان المطارد يصبح في لحظةٍ من لحظات المطاردة أمام خيارين للنجاة، فلم يقل (أحلاهما مرّ) حسب تعبير الشاعر أبي فراس الحمداني، وإنما قال بأسلوب التضاد (أي الخيارين أكثر جاذبيةً ورحمة) وفي التفاتةٍ بارعة يجعل الكاتب شخصية الملاحقة تلجأ إلى لعبةٍ صبيانيةٍ لتحديد وجهتها، فيخرج الشاب من جيبه قطعةً نقديةً يقذفها في الهواء، وعلى الوجه الذي تستقر عليه يتحدد مساره في صورة تنضح بالمرارة.

على هذا المنوال يبني محمد أبو معتوق قصته، فتتجلّى السخرية سلسةً عذبةً، لا تكلّف فيها، ليملأ جانباً من جوانب هذا الفن الصعب الذي ابتدأه في الأدب السوري حسيب كيالي وعبد الغني العطري وشارك فيه والأديب الفلسطيني يوسف جاد الحق، وسار عليه آخرون منهم نور الدين الهاشمي، فكانت السخرية تعبيراً حاداً لما ينتاب المواطن من جراء انتمائه إلى دول العالم الثالث، وهو عندما لا يستطيع التعبير عن حالته باللفظ الصريح يلجأ إلى التلميح المضاد، ليبرز ضخامة المعاناة، التي بات الشاب الملاحق –في القصة– يشعر بلذتها نتيجة إدمانه عليها، ولقد عبّر عن هذه اللذة بطريقةٍ عجائبيةٍ، حيث يصطدم الشاب المطارَدُ، الصاعدُ درج البناية، بالفتاة النازلة من منزلها، فيقعان ويتدحرجان على الدرج، مستمتعين بهذا السقوط الذي جعل الذكورة تلتحم بالأنوثة، حتى إن الفتاة تعدّ هذه اللحظة من أمتع لحظات حياتها حيث مارست الجنس مع الشاب وهي تتدحرج على الدرج المخملي، وتفقد عذريتها. لقد "تمكّن من اجتياح جسدي وقلبي، وعفّر بالحب والرطوبة أطراف ثيابي" إنها الفنتازيا الجميلة التي تترك فيها الفتاة بقعةً على الدرج، تغدو مثار ذكرى عزيزة على النفس.

تُظهر القصة مدى الهوة التي تفصل المثقفين والعشاق، عن رجال السلطة، فالعشاق يتعاملون بالروح والحب، بينما الآخرون لا يفهمون هذه اللغة، وقد برزت هذه المفارقة حين ذهبت الفتاة التي اصطدمت بالشاب إلى مراكز الأمن تسأل عنه، لأنها ذاقت معه الحب، على الرغم من أنها تجهل اسمه، لاعتقادها بأن قيمة الإنسان ليس باسمه، وإنما بحبه، فيصدمها مدير السجن بإعلامها أن العلامات الفارقة ضرورية، لتعقّب المتهمين، وعندما ينجح في القبض على أحدهم ويضع القيد في يديه، يفقد أول ما يفقد ملامحه، ويتشابه في الأقبية وخلف القضبان والأبواب مع سواه من المحبين.

في التقنية والحبكة يشتغل الكاتب بصورة جيدةٍ على الفنية الحكائية، فيوجِد القصة داخل القصة، بحيث لا تغني القصةُ الثانيةُ القصةَ الأولى فحسب، وإنما تكمل حدثها، فالفتاة الأولى التي أحبت الشاب الملاحق تصبح أنموذجاً، تتمنى الفتاة الثانية، ابنة المسؤول الأمني الكبير، أن تحذوَ حذوها، وأن يكون لبيتها درجٌ، وألاّ يتشدّد أبوها في الحراسة كي تحظى بشابٍ ترغمه الظروف على الهرب، فتعيش معه لحظة حب، كالتي عاشتها الفتاة الأولى، ويكون لها على الدرج "نقطةٌ محيّرةٌ قادرةٌ على استنفار أعذب الذكريات"

لقد استطاع محمد أبو معتوق أن يحبك قصته الفنتازية حبكةً تتفق مع العقل والمنطق، ولا تنبو عن الأسلوب الفني الذي ابتدأ به، حيث خُطبت الفتاة الأولى لشاب جديد، وفي لحظات الاستعداد للزفاف، يأتي الشاب الأول، ويحتضن فتاته، فتستكين إليه، مما يدفع الثاني إلى طعن ندّه، والهرب، حيث يلاحقه رجال الأمن، ويقوده القدر إلى ولوج باب بناية، يصعد درجها، فتخرج فتاةٌ من بيتها، وتهبط الدرج بحريةٍ، مثل فراشة باهرةٍ، تهرع إلى الضوء القريب.

تحمل القصة بصمات الإدانة للعصر والمجتمع والسلطة، وقد ربط الكاتب بين الواقع، وبين حالة الشخصية بحسّ الإنسان المثقف الذي يلامس المشاعر الاجتماعية والإنسانية والقيمية، بعد أن طغى الحسّ الأمني والفساد الإداري، المتمثّل في مدير السجن الذي يتحرش بالفتاة التي جاءت إليه تسأل عن حبيبها، حيث ينهض، ويعانقها، ليخلّص نفسه من اللهاث الذي أوقعته به فتنتها، ولكنها تسرّبت من ذراعيه كما تتسرّب الفضيلة من صدور السجانين".

والشيء الطريف في القصة أن شخصياتها لا تحمل أسماءً، وهذا من شأنه أن يخدم الفن الفنتازي، الذي يعبّر عن ظاهرةٍ عامة، أكثر مما يعبّر عن مسألةٍ خاصة، وهنا تجدر الإشارة إلى أن محمد أبو معتوق كاتبٌ متميّز في هذا اللون، في القصة والرواية السورية، من حيث الأسلوب الفنتازي الذي لم يسبقه فيه سوى زكريا تامر الذي اختطّ نهجاً فريداً في التعبيرية الفنية، ليس في سورية فحسب، وإنما في الوطن العربي عامة.

ثالثاً: نملة تشاكس. قصة: جاكلين سلام.

تعبّر القصة عن معاناة الإنسان العربي خارج حدود الأرض العربية، فالساردة التي تعيش في كندا، لا تشعر بأنها تتمتع بحقوقها الإنسانية، بسبب التمييز العنصري الذي تعاني منه بسبب الغربة، ولعل شعورها بالغربة، وإحساسها العميق بضخامة المعاناة يُحوّلها إلى إنسانٍ مسحوقٍ يجعل منها حشرةً صغيرة، كما تحوّل الإنسان لدى (كافكا) إلى صرصار، ففقدَ شعوره الإنساني بالحياة من حوله.

إن الساردة تتحوّل إلى نملةٍ تعبيراً عن ضآلة الحجم، مقابل الآخر الأمريكي الذي يتضخم فيغدو ديناصوراً، وهنا تتبدّى المفارقة الفنية في حجم الحيوانين:

الديناصور الأمريكي الكبير، والنملة العربية الصغيرة، لكن الصاعق في هذه المفارقة هو التمييز العنصري الذي يتعامل به الديناصور مع الآخرين من جهة، وفقدان النزعة الإنسانية من جهة ثانية، لأن الأمريكي قد حوّل نفسه حيواناً، وأرغم غيره على أن يكون حشرةً صغيرة، فـ (الحَيْوَنَةُ) التي هي عكس (الأَنسَنَة) كانت من فِعل الآخر الذي عملت الكاتبة على إدانته وتعريته، وقد لمّحت أن موقفه من العرب يمت بصلةٍ وثيقةٍ إلى الصهيونية، لأن الفتاة/ النملة التي تحولت إلى الرقم 19 في المنظور الأمريكي، أوحت لنا بالتلميح أنها عربية: "مصيبتي أن عيوني لها شكل القمح، ولون شعري ليس بلون السنابل، السنابل التي يزرعها جدي، وتحصدها هذه الصراصير، أولاد الـ..." وتثبت انتماءها "لقطر عربي يجري فيه دجلة والفرات والعاصي، وعندنا شاعر كبير اسمه ديك الجن".

تقف القصة عند حادثةٍ معينةٍ، حيث تخرج الفتاة الساردة من مكان إقامتها في كندا، وتتّجه مع مجموعةٍ من محبي السلام إلى الولايات المتحدة الأمريكية للمشاركة في مظاهرةٍ سلميةٍ ستجري في اليوم الثاني في واشنطن من أجل السلام وإيقاف الحرب، لكنها تفاجأ بالحاجز الحدودي الذي يقف حائلاً دون العبور مع غيرها، ليمارس الديناصور أساليب اضطهاده في التحقيق، فيدخل كل واحدٍ من أفراد المجموعة السلمية في متاهةٍ من الأسئلة والتحقيقات من البطاقات الشخصية إلى الهواتف الجوالة، إلى محتويات حقائب الأيدي، لكن معاناة الفتاة كعربية فاق معاناة الآخرين. إذ يسمح الديناصور لمجموعةٍ بالعبور، ويرغم الباقين على العودة..

إن الكاتبة واعية لأدواتها الفنية والفكرية، وقد تجلّى هذا الوعي في براعتها في تحريك ترميزاتها الحيوانية (النملة الصغيرة، النمل الأشقر. الديناصور. أولاد الصراصير) والرمز الفلسطيني الذي جسّده (أيوب) بكوفيته الوطنية.

كما تجلّى في وصف الفتاة التي تحاول أن تخفي ملامحها العربية بغية الوصول إلى هدفها، وعبور الحدود، فتعمل على تمويه شخصيتها "وقفتُ أمام المرآة. اعتمرتُ قبعةً جميلةً. أخفيت بقايا الشعر الأسود تحتها. نظرت برضا... لا بأس. ينقصني أيضاً نظارات شمسية، وسأبدو مثلهم، أليست النظارات أيضاً تمارس إرهاباً نحو الآخر؟..."

لكن هذه التمويه المؤقت، غدا مرفوضاً في لحظة المواجهة، فهي على الرغم من حرصها على العبور، إلاّ أنها أمام الديناصور الأمريكي تريد أن تثبت هويتها، وتتشبث بعروبتها، فتعود إلى إظهار ملامحها الحقيقية "خلعتُ قبعتي، ورحت أفرد خصلات شعري الأسود في هذه المرة".

وقد أغنت الكاتبة قصتها بمجموعةٍ من الأهازيج الشعبية الفلسطينية والشعر المقاوم، كقول سميح القاسم: "أناديكم، أشدّ على أياديكم، وأبوس الأرض تحت نعالكم. وأقول أفديكم" وأيوب رمز الشتات الفلسطيني يهزج: "وقّفوني على الحدود، وقال بدهم هويتي" والساردة يخطر لها هذا الغناء "يما مويل الهوى/ يما موليا/ ضرب الخناجر ولا حكم النذل بيا".

رابعاً: غابة البلوط. قصة: سهيل الشعار

على الرغم من حرص الكاتب على استعمال أسماء أشخاصٍ، وذكر أمكنةٍ توحي بواقعية القصة، إلاّ أن الرمز يضرب أطنابه فيها، وذلك بتصميمٍ مسبق ومقصود.

أما الواقعية، فنقرأها من السطر الأول "لم يكن بدر الدين يؤمن كثيراً بأن أحسن الأشياء التي تجيء، وأنت لا تتوقّعها.." ثم يسرد الكاتب بداية الحكاية عندما أقبل الصغير يوسف مع بعض الأولاد ممسكاً بفراشةٍ خضراء كبيرة، طالما حلم الأب بالإمساك بها، لاعتقاده بأنها ستغيّر حياته، وشاركته زوجته فرحه، وهي غير مصدقةٍ بأن الفراشة الخضراء قد صارت أخيراً في منزلها.

لكن الفرح لا يكتمل، لأن الفراشة تنزلق من بين أصابع بدر الدين، وتقع على الأرض، مرفرفةً بجناحيها، وحاولت الفرار.

إن واقعية الحادثة، تأخذ بيد الكاتب لمتابعة رسم أبعادها، إذْ تهرب الفراشة، ويترتّب على بدر الدين، ملاحقتها، والبحث عنها لاصطيادها، لأنها تعني له ولزوجته الكثير، فقد أوصاه أحد شيوخ البلدة منذ زواجه، قبل خمسةٍ وثلاثين عاماً، أن يُحضر إلى داره فراشةً خضراء، وليضعها داخل قفصٍ، ويعلقها في سقف بيته، لأنها تجلب الحظ، وتفتح أبواب الجنة أمامه، وأمام ذريته.

أمّا ترميزات القصة، فتتجلّى في الفراشة الخضراء التي تغدو شخصيةً قصصيةً هامةً، ترتبط بها الشخصياتُ الأخرى، ويقوم عليها الحدث، فتغدو مدار التفكير والاهتمام... والفراشة في الترميز الفني تعني الحرية والانطلاق، والحلم والنعومة واللدانة والطراوة، والبراءة والجمال، وقد اقترنت باللون الأخضر، وهو في دلالته الفنية رمز الجمال والنياعة والثمر والحيوية والربيع والبهاء، إضافة إلى مدلوله الديني المقدس، فهو لون لباس أهل الجنة، كما في قوله تعالى: ﴿عالِيَهم ثيابُ سندسٍ خضرٌ واستبرق﴾

وإصرار الكاتب على الجمع بين الفراشة واللون الأخضر من شأنه أن يحيل الصورة إلى رمزٍ مَوّارٍ بالحياة، يحمل أبعاداً دلالية تجعل الفراشة زئبقيةً لا يسهل الإمساك بها، فهي تنزلق من بين الأصابع، فتفلت، وكأنها الواحة الظليلة التي يتوق الإنسان المتعب للوصول إليها وهو في صحراء قاحلة.

إن الفراشة الخضراء وظّفها الكاتب لخدمة فكرةٍ تسيطر على مخيلته، وقد لَمّح بها من دون أيّ تصريح، فهي الواحة الظليلة، أو هي الحلم الجميل الذي يفر من بين الأصابع، والذي يحرص الرجل/ بدر الدين على الإمساك به، وإعادته من الحالة الحلمية إلى أرضية الواقع، أليس الشيخ أوصاه بذلك، والشيخ رمز الأصالة والحكمة والوعي؟!.

والفراشة/ الحلم، تبدو بعيدة المنال عن طالبها، فهي بعد أن انزلقت من بين أصابعه، هاجمها قط أسود (أبرز مخالبه، ومدّ قائمته ليضربها) فرفرفت مذعورةً، ونجت بأعجوبةٍ من الموت.

إن القط ذو المخالب، رمز الشر، جعل الكاتب صفته السواد، ليكمل أبعاد الرمز الوحشي، فالسواد في الدلالة رمز الظلم والفساد والضلال والكفر، وهو عكس اللون الأبيض رمز النقاء والصفاء والإيمان مصداقاً لقوله تعالى: ﴿يومَ تبيّض وجوهٌ، وتسْوَدّ وجوهٌ، فأمّا الذين اسودّت وجوهُهم، أكفرتم بعد إيمانكم... وأمّا الذين ابيضّتْ وجوههم ففي رحمة الله..." وهنا يتضح مدى المفارقة اللونية بين الخضرة الجميلة التي تتصف بها الفراشة، والسواد القبيح الذي يتصف به القط، ليبرز الصراع الأزلي بين المتضادات الثنائية الخير والشر، والظلم والعدل والحب والكره والقبح والجمال... والفراشةُ الخضراء رمزٌ لكل حلم جميل، لا يزال يهرب من بين أيدينا. إنها فلسطين/ الحب والجمال والفردوس الضائع، وقد استطاع الكاتب تجسيد هذا الرمز حين جعل أسماء الشخصيات ذات مدلول ديني، فالأب بدر الدين، والابن يوسف، والزوجة زمّرد، وقد وقفت تجاه الرموز الضالة، المتمثّلة في القط الأسود رمز الصهيوني الدخيل والبغيض، ذي المخالب التي يشهرها في وجه الحق والجمال، ليقضيَ على الخير في هذا الوجود، وقد كان الكاتب واعياً لفكرته، وتقنية قصته، وقد نلمح هذا الوعي في إصرار بدر الدين على الوصول إلى هدفه، على الرغم مما يعاني من مشقةٍ، ويلاقي من صعوبة.

خامساً: العاشقة الكونية. قصة: د. هيفاء بيطار.

تبدو القصة لأول وهلة غارقةً في هموم الساردة الذاتية، لكنها ما تلبث أن تتكشّف عن رؤيةٍ مغايرةٍ، يلمسها القارئ، وهو يتابع هواجس امرأةٍ أربعينية، تخاف من أن يفعل بها الزمن فعلته، ولا شيء يخيف المرأة كالزمن، فالأربعين (أشبه بإنذار الخطر، كالذروة التي يبدأ بعدها الانحدار) لذلك تتصابى، وتحبّ، وتقبل على الحياة بروحٍ شابة، فتمارس رياضة المشي، وتحمل أدوات تسليتها، وتنطلق...

إن ساردة القصة امرأةٌ حداثية، من طبقةٍ مترفةٍ، تشبه نساء عقد التسعينيات في الرواية السورية التي أبدعها هاني الراهب ونبيل سلميان وحيدر حيدر وعبد الكريم ناصيف.

امرأة خالية البال، منقطعةٌ عن كل ما حولها، تهيم في عالم عشقها "دسّت قدمها في الحذاء الرياضي، شاعرةً أنها تعتليه، عقصت شعرها، دسّت نقوداً في جيب بنطالها، ومفتاح شقتها الريفية في جيب قميصها، وآخر ما حملته، مسجلتها الصغيرة (الوكمان) مع شريط فيروز..." وانطلقت منتشيةً حالمةً بحالة العشق التي ملكت عليها حواسها، والحبيبُ المعشوق رجل مشهور،

تـــــــــــرى صـــــــــــورته فـــــــــــي الجرائـــــــــــد والتلفـــــــــــاز، لكـــــــــــن هـــــــــــذه الصورة الحلمية الجميلة، والنشوة الطاغية، تنقلب فجأة إلى حزن وأسى ويأس، حين تقع عينُها على عاشقين.

وتسمع أنين نشوتهما، فتدرك مدى الهوة التي تعيش فيها على الحلم والوهم في غياب الذكر الشريك!

حاولت الكاتبة إغناء قصتها بقصة العاشقين العارضة للتعبير عن حالة الشخصية النفسية، ثم أردفتها بقصةٍ ثانيةٍ أشدّ بُعداً وإيغالاً في الواقع النفسي والاجتماعي، لتخدم ملامح الشخصية الرئيسية، وتُظهر مدى المفارقة الشاسع بين المرأة المترفة الخلية البال، والمرأة الريفية التي رأتها تخبز أمام التنور، عندئذٍ تطامن من غلوائها، وهي تقف على واقع الأسرة الريفية البسيط والمقنع، فتفتح حديثاً مع المرأة، ثم تتعرّف إلى زوجها وأولادها الثمانية، وتدخل إلى بيتها النظيف المزّين بالخضرة والأزهار.. وقد عملت المفارقة عملها في عقلية المرأة، فتتمرّد على الحب الشاعري، وتُبعد عنها أغلال الحلم الوهمي، وتستنكر ما تغرق فيه، لذلك ترمي آلة التسجيل، والساعة الفخمة المرصعة بالأحجار الكريمة، وتفرد شعرها، وتفك أزرار قميصها، وتركض في حالة تصعيدٍ نفسي وفكري، فتتسامى عن الوهم، حتى تلامس قمم الجبال، وغيم السماء.

إن القصة لقطة شاعرية الأسلوب، عملت على نقل المشاعر التي تنتاب المرأة التي تقترب من سن اليأس، وقد استطاعت الكاتبة أن تقلبها من حالة السلبية الموغلة في الحلم والحب والجمال والترف. إلى حالةٍ إيجابيةٍ تواجه فيها الواقع، وتلتفت إلى صوت العقل، وتنزل إلى القاع الاجتماعي رمز الحياة الحقيقية.

سادساً. الزنزانة، قصة: يونس محمود يونس

تضعنا القصة منذ كلماتها الأولى في جو أمني مخيفٍ، فالسارد يبدأ القصة منبهاً ومشيراً: "إنه ذلك الرجل الذي يأمر فيطاع" وهذه العبارة التي يسمّيها النقد عتبة القصة، كافيةٌ لأن تضع في روع القارئ مدى ما تُخفي تحتها، حين يلج المواطن الردهة التي تلي العتبة، فيصبح داخل المعتقل.

والإشارة إلى المسؤول الذي يأمر فيطاع من شأنه أن يضع السارد في جوّ نفسي من الخوف والرعب، على الرغم من سعيه للابتعاد عن ذلك، حين اعتمد الصراحة في التحقيق، ليجنّب نفسه مغبة استعمال الأساليب التي تنتزع الاعتراف انتزاعاً.

ومع ذلك فقد ظلّ المواطن متوجساً من النوايا، لاعتقاده أن من يدخل هذه الأمكنة، لا يمكن له أن يخرج منها كما دخل.

يصف الكاتب الزنزانة المنفردة، وميزاتها، التي تتيح للسجين الحركة، ورؤية السماء، والتي تنتهي بحمام، وفيها مقعد خشبي يصلح للجلوس وللنوم.. وهذا التوصيف يعمل على استكمال الحالة النفسية التي يعيشها السجين، إذ يشعر باستحالة العيش في هذا المكان، لكنه عندما أدمن السجن، وجد أن الوحدة الموحشة تفعل فعلها فيه، فترغمه على الاستسلام لليأس، وتسترخي عضلاته، ويترهل بطنه، ويمتدّ هذا الاسترخاء إلى ذاكرته.

تثير القصة أزمة المثقفين في صراعهم الحضاري مع السلطة، بسبب نزوعهم إلى الحرية، فالمواطن، نزيل الزنزانة، لم يكن مجرمـــــاً، أو خارجـــــاً علـــــى القـــــانون، وإنمـــــا كـــــان مثقفـــــاً، يحمـــــل أفكـــــاراً تنويريـــــة، لذلك كان توقيفه احترازياً بسبب الأفكار التي يحملها، ويعلل رجل الأمن سبب حجزه بأنه لصالحه الشخصي، "بدافع الوقاية من انتشار الأفكار" ولأن الأفكار. أيّ أفكار تعدّ مرضاً، فإن أفضل طريقة لاستبعاد المرض، هو الحجر على صاحبها في الزنزانة.

إن القصة تثير مجموعةً من الأفكار التي يتعرّض فيها المواطن للملاحقة، وتُبرز الموقفَ الضعيفَ لرجل الأمن الذي يسوّغ تصرفاته بالأفكار الوهمية التي تجعل منه شخصيةً مهزوزةً ليسكنها الخوف من أدنى حركةٍ أو صوتٍ في الشارع، ولا تمتلك شيئاً من المنطق وهي تتعامل مع ضحيتها.. وتنجح إلى حد بعيد في تجريد المثقف الضحية من أفكاره، نتيجةً للممارسات غير الإنسانية التي يتعرّض لها في السجن، وإن رجل الأمن يمنّ على السجين بإيوائه، لكن السجين يستنكر: "هذه الزنزانة تحبس كل نبضٍ حرّ في داخلي. انظر. لقد حبست أحلامي. وحبست خطوتي!"

حاول الكاتب إضفاء الحيوية على قصته وذلك بخروجه على المألوف، حيث يصف وجبات الطعام التي تقدّمها امرأة مقبولة الشكل، وبينها النبيذ، فأيّ منتزهٍ هذا؟ والسجين يقرّ بأنه نسي كل شيءٍ ما عدا وجه رجل الأمن والزنزانة!

نسيَ أمه وكتبه وأصدقاءه، مما يرسخ في الذهن صورة المعتقل الداخلية، إلى جانب صورة رجل الأمن الجادّ في ملاحقة الأفكار وأصحابها، وقد أصمّ أذنيه عما يحدث في الوطن من فسادٍ وخراب، كسقوط عمارةٍ على سكانها، أو انهيار سدّ نخره الفساد، وقد استطاع الكاتب أن ينقل ذلك بفنيةٍ تنمّ عن تمرّس في الكتابة القصصية.

محمد قرانيا

□□□